

CRITICAL REPORTS

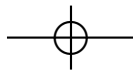
27TH SÃO PAULO BIENNIAL SEMINARS

RELATOS CRÍTICOS

SEMINÁRIOS DA 27ª BIENAL DE SÃO PAULO



COLEÇÃO
FÓRUM PERMANENTE



Fórum Permanente Series / Coleção Fórum Permanente

Editor-in-chief / **Coordenação editorial:** Martin Grossmann
Editorial board / **Conselho editorial:** Ana Leticia Fialho, Graziela Kunsch,
Gilberto Mariotti, Martin Grossmann, Iuri Pereira
Executive producer / **Produtora executiva:** Paula Garcia
Text treatment / **Preparação de texto:** Daniel Tertschitsch
Revision / **Revisão:** Ana Lima Cecílio
Translation / **Tradução:** Hi-fen Translation Solutions
Graphic design / **Projeto gráfico:** Estúdio Campo (Carolina Aboarrage,
Paula Tinoco e Roderico Souza)
Desktop publishing / **Diagramação:** Bruno Oliveira
Editorial production / **Produção editorial:** Hedra/Iuri Pereira
Print / **Impressão e acabamento:** Gráfica Hedra

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F464 Fialho, Ana Leticia, org.; Kunsch, Graziela, org.

Critical reports 27th São Paulo Biennial Seminars. Relatos críticos da 27ª Bienal de São Paulo. /
Organização de Ana Leticia Fialho e Graziela Kunsch. - São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum
Permanente) Edição bilingue Inglês/Português. 154 p.

ISBN 978-85-7715-227-8

1. Crítica de Arte. 2. Curadoria de Arte Contemporânea. 3. Documentação Crítica. 4. Bienal de São Paulo.
5. História da Bienal de São Paulo. 6. Arte e Política. 7. Vida Coletiva. I. Título. II. Série. III. Fialho, Ana
Leticia, Organizadora. IV. Kunsch, Graziela, Organizadora. V. Lagnado, Lisette. VI. Relatos críticos da 27ª
Bienal de São Paulo.

CDU 069
CDD 020

Elaborado por Wanda Lucia Schmidt CRB-8-1922

This publication was possible due to the support of the Brazil Contemporary Art Program from the Fundação Bienal de São Paulo and Brazilian Ministry of Culture.

Esta publicação foi possível graças ao apoio do Programa Brasil Arte Contemporânea da Fundação Bienal de São Paulo e do Ministério da Cultura.



The content of this book and related contents are available at/
O conteúdo deste livro e conteúdos relacionados estão disponíveis em:
<http://www.forumpermanente.org>

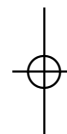
CRITICAL REPORTS

27TH SÃO PAULO BIENNIAL SEMINARS

RELATOS CRÍTICOS

SEMINÁRIOS DA 27^a BIENAL DE SÃO PAULO

Ana Leticia Fialho & Graziela Kunsch (org.)



hedra



COLEÇÃO
FÓRUM PERMANENTE



Fórum Permanente Series

As thoughts ideas suspend time, but when put into practice they are again subject to time.

Fórum Permanente is a cultural mediation platform inspired by the 1960s and 1970s lab-museums, collaborative initiatives in art museums that promoted experimental artistic practices, new forms of exhibition, communication and dissemination, as well as the critical revision of traditional museological methodologies. European promoters of these critical-creative processes include Pontus Hulten, Harald Szeemann, Willem Sandberg and Jean Leering; and in Brazil, Walter Zanini, the first curator of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, from 1963 to 1978, and subsequent curator of the 16th and 17th São Paulo Biennial. In the mid-1990s, new mediation and information structures led to research and experimentation involving the development of virtual extensions for the existing cultural apparatus. At the University of São Paulo (USP), through contextual-institutional critical action based on existing demands, concerns, uncertainties and risks, several frontlines were put into place. In 1994, the Interdepartmental and Multidisciplinary Electronic Interface Laboratory at the IT Centre of the School of Communication and Arts (NICA) was founded and in 1995 the first University of São Paulo web interface was created. USPonline, more than an online information site, was configured as a metaphor of the University, establishing itself as a cultural interface, connecting cultural and knowledge systems with information systems. Prior to the launch of Fórum Permanente in 2003, the idea of a museum in virtuality had been extensively discussed in a workshop hosted by the NICA in March 1996 involving artists, cultural producers and post-graduate students. From this debate, the Museum of the In(consequent) Collective (cf. http://www.eca.usp.br/prof/martin/in_consequente/) was born.

Coleção Fórum Permanente

As ideias suspendem o tempo em suas lucubrações, mas estão sujeitas ao tempo quando operacionalizadas.

O Fórum Permanente é uma plataforma de mediação cultural que se inspira nos museus-laboratório das décadas de 1960 e 1970, ações colaborativas em museus de arte que incentivaram, entre outros, práticas artísticas experimentais, novas formas de exposição, de comunicação e de divulgação, bem como revisões críticas das metodologias da museologia tradicional. Na Europa, entre os condutores desses processos crítico-criativos estão Pontus Hulten, Harald Szeemann, Willem Sandberg, Jean Leering e aqui no Brasil, Walter Zanini, como primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP de 1963 a 1978 e depois como curador da 16ª e 17ª Bienais de São Paulo. Em meados da década de 1990, novas estruturas mediáticas e de informação motivaram investigações e experimentos no desenvolvimento de extensões virtuais dos equipamentos culturais existentes. Na Universidade de São Paulo, por meio de uma atuação crítica contextual-institucional pautada por demandas, questionamentos, dúvidas e ações de risco, foram desenvolvidas várias frentes. Em 1994, foi criado o Laboratório Interdepartamental e Multidisciplinar de Interfaces Eletrônicas no NICA - Núcleo de Informática da Escola de Comunicações e Artes e em 1995 foi desenvolvida a primeira interface da USP na internet. O projeto USPonline, mais do que um portal de informação online, configurava-se como uma metáfora de Universidade ao se conformar como interface cultural, relacionando sistemas de cultura e conhecimento com sistemas de informação. Antes do lançamento do Fórum Permanente em 2003, a ideia de um museu na virtualidade foi extensivamente debatida em um workshop no NICA em março de 1996, por um grupo de artistas, produtores culturais e alunos de pós-graduação. Deste debate nasceu o *museu do (in)consequente coletivo* (cf. http://www.eca.usp.br/prof/martin/in_consequente/).

What are the foundations of a museum in virtuality? What is its constitution and how does it evolve from these foundations? How is it maintained and how does it expand? Which relationships must be encouraged in the exchanges between the real and the virtual?

General agreement: the emphasis is not on the form or format, or even on the means of support. That is, the primary concern is not the building, the object, the artwork, the book or the text – which are the foundations of Material Culture – but the process instead: the formatting, the development, the dynamics and the maintenance of a museological context in the virtual world, counterpointing the real world, that is, a museological context in the space and time of the local cultural system, which is in turn related to a globalised cultural condition.

The Internet and its graphic interface, which we call the World Wide Web – with its simplicity, and flexibility in terms of use and development – became the most suitable environment for the development of a lab-museum project today, as it is capable of meeting both local and global demands.

Fórum Permanente's trajectory gives us some answers:

What are the foundations of a museum in virtuality? Society. What is its constitution and how does it evolve from these foundations? How is it maintained and how does it expand? Through incentives from society, community commitment and collective work supported by a structure that facilitates communication, exchange and interaction between the constituting parts. But what kind of society is this? An open, democratic, transparent and public society, opposed to the segmentation of knowledge and, therefore, to the limitations of the specialised market. A society whose mission is to offer free access to quality information and knowledge generated within its domains and beyond them, as well as external sources selected by elective, conceptual, philosophical and operational affinities.

Looking back, this society could have been that initially formed by a group of the 1996 workshop, self-proclaimed the (In)Consequents. This 'Society of the (In)Consequents' was the launching pad for the Museum of the (In)Consequent Collective. This platform-museum lasted for some years (until 2001), at least as a suggestive interface on the web, but failed due to a lack of resources and the disengagement of the original group but also, more importantly, because it was ahead of its time. The socialisation of their ideals, that is, the process of absorption of their ideas in a social-cultural context, which was fundamental for its materialisation, only began in mid-2003 with the creation of a project presented to the Goethe-Institut of São Paulo. The project, named 'Permanent Forum: Art Museums between the Public and Private Domains', as a critical mediation platform, intended to promote and coordinate the debate – for at least two years – on the role of the contemporary art museum in the local cultural context where the vast majority of museums and similar institutions have been going through chronic, permanent institutional crisis.

Quais são os alicerces de um museu na virtualidade? Como este se constitui e evolui a partir destes alicerces? Como se mantém e se expande? Quais relações devem ser motivadas nos trâmites entre o real e o virtual?

Comum acordo: o foco não é a forma ou o formato ou até mesmo o suporte. Ou seja, a preocupação primeira não é com um edifício, um objeto, uma obra, um livro ou um texto – alicerces da Cultura Material – mas sim com o processo: a formatação, o desenvolvimento, as dinâmicas e a manutenção de um contexto museológico na virtualidade, em contraponto ao real, a um contexto museológico no espaço-tempo do sistema cultural local relacionado, por sua vez, a uma condição cultural globalizada.

A internet e sua interface gráfica batizada de World Wide Web, com sua simplicidade, flexibilidade e acessibilidade de uso e desenvolvimento, tornou-se o ambiente mais propício para o desenvolvimento de uma proposta de museu-laboratório na atualidade, capaz de simultaneamente corresponder às demandas locais e globais.

A trajetória do Fórum Permanente permite algumas respostas:

Quais são os alicerces de um museu na virtualidade? A sociedade. Como o museu na virtualidade se constitui e evolui a partir destes alicerces? Como se mantém e se expande? Pelos estímulos propostos pela sociedade, pelo compromisso comunitário, pelo trabalho coletivo amparados por uma estrutura que permita a comunicação, o intercâmbio e a interação entre as partes que a configuram. Por sua vez, que tipo de sociedade é esta? Uma sociedade aberta, democrática, transparente, pública, avessa à segmentação do conhecimento e, assim, à reserva de mercado das especialidades. Uma sociedade cuja missão seja a de ofertar o livre acesso à informação de qualidade e ao conhecimento gerados em seus domínios e fora deles, fontes externas selecionadas por afinidades eletivas, conceituais, filosóficas bem como operacionais.

Nos primórdios, esta sociedade poderia ter sido aquela inicialmente formada pelo grupo participante da oficina de 1996, automeados de os *(in)consequentes*. Esta sociedade dos *(in)consequentes* seria assim a base de lançamento para um *museu do (in)consequente coletivo*. Este museu-plataforma vingou por alguns anos (até 2001), pelo menos como interface sugestiva na internet, mas minguou por falta de recursos, dispersão da sociedade original e principalmente por estar avançada no tempo. A sociabilização de seus ideais, ou seja, o processo de absorção de suas ideias por um contexto sociocultural, essencial para a sua concretização, só começou a ocorrer em meados de 2003 com a elaboração do projeto apresentado ao Goethe-Institut de São Paulo *Fórum Permanente: Museus de Arte entre o Público e o Privado*, que, como plataforma de mediação crítica se propunha, pelo menos durante dois anos, incentivar e coordenar o debate acerca do papel do Museu de Arte na contemporaneidade em um contexto cultural local onde boa parte dos museus e instituições congêneres viviam (vivem) em crises institucionais crônicas, permanentes.

Time is fascinating. The two years initially proposed for the duration of the project have been multiplied. In October 2010 Fórum Permanente celebrated its seventh year of existence. The consequence and inconsequence of this enterprise shows that certain ideas resist time, and that even after a certain period of hibernation, ultimately they end up finding the right time to be activated and materialised. If at the time of its inception this 'society' was constituted by a small group – the (In)Consequents – today's Fórum Permanente's society is joined by a multitude. Not only individuals, institutions and other forms of collective organisation, but also an expanded public whose categorisation is difficult, as the site is accessed on a global scale. Fórum Permanente's society, therefore, constitutes a network or – dare we say it – a complexity. As a platform for cultural action and mediation within the meeting point/crossover between the real and the virtual, it acts on a national and international basis throughout the different layers of contemporary art. It relies on a network of partnerships with different agents in the field of art and culture, as well as foreign art institutions and cultural agencies. Its activity includes curating discursive and dialogic events, organising workshops on curatorship, coordinating research, editing a magazine, organising specialised publications, promoting events related to art institutions and contemporary art, online streaming of activities and publishing critical reports about these activities. The website www.forumpermanente.org works in a hybrid way: as lab-museum, as magazine and as live archive, by gathering projects, research, debates and dossiers, as well as making available written material and video records of the activities. The website content is published under a free license, allowing its reproduction for non-commercial purposes. The content is very useful to teachers, researchers, artists and students, amongst others.

In São Paulo, nearly all cultural institutions devoted to contemporary art have joined Fórum Permanente's network. Our activities are mainly based in São Paulo, but the platform has supported events in other cities as well, including Recife, Salvador, Madrid and Arnhem, with the aim of decentralising and achieving further outreach. Different contemporary art agents, both Brazilian and international, are involved in its activities. Having hosted more than 110 face-to-face events, whose records and reports are available in our archives, the organisation produces an average of 15 annual events, which range from lectures and workshops to meetings and seminars. The site is currently a reference both nationally and internationally. With 4,700 MB, 2,170 pages and 1,820 images, the site is accessed by approximately 320 visitors every day, who browse approximately 875 pages. These users are based in 337 cities in Brazil and 1,240 cities across the globe (2010 data). Its international reach includes Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, Cuba, Mexico, Angola, Mozambique, Portugal, Korea, Sweden, Norway, England, Ireland and most mainland European countries, as well as the US and Canada. Amongst the more curious data, it is worth mentioning that Berlin is 9th in the ranking of cities with most clicks, while Lisbon is 11th, Madrid 17th and Bogota 22nd.

O tempo é fascinante. Os dois anos inicialmente pensados para a duração do projeto se multiplicaram. O Fórum Permanente completou em outubro de 2010 sete anos de vida. A consequência e inconsequência desta empreitada demonstram que certas ideias permanecem no tempo, mesmo que em hibernação por um certo tempo, acabam encontrando o momento propício para serem definitivamente ativadas, concretizadas. Se a sociedade no momento inaugural era constituída por um pequeno grupo, os (in)consequentes, hoje a Sociedade Fórum Permanente é formada por uma multidão. Não só indivíduos, instituições e outras formas de organização coletiva como também um público expandido, de difícil qualificação, uma vez que o site é mundialmente acessado. A Sociedade Fórum Permanente constituiu-se assim em uma rede e por que não, em uma complexidade. Como plataforma de ação e mediação cultural, no encontro/passagem entre o real e a virtualidade, atua nacional e internacionalmente nas diferentes instâncias do sistema da arte contemporânea. Estrutura-se em uma rede de parcerias com diferentes agentes do campo da arte e da cultura, instituições de arte e agências culturais estrangeiras. Sua ação compreende a curadoria de eventos discursivos e dialógicos, a organização de oficinas de curadoria, a coordenação de pesquisas, a edição de uma revista, a organização de publicações especializadas, a divulgação de eventos relacionados a instituições de arte e à arte contemporânea, a transmissão online de atividades e a edição de relatos críticos sobre essas atividades. O website <<http://forumpermanente.org/>> funciona de forma híbrida: como museu-laboratório, como revista, como arquivo vivo, acolhendo projetos, pesquisas, debates e dossiês, bem como disponibilizando textos e registros em vídeo das atividades realizadas. O conteúdo do site é publicado sob uma licença livre, permitindo sua reprodução para fins não comerciais. Sabemos que é de grande utilidade a professores, pesquisadores, artistas, estudantes, entre outros.

Em São Paulo, as instituições culturais voltadas à arte contemporânea participam desta rede. O Fórum Permanente concentra suas atividades em São Paulo, mas já apoiou eventos em outras cidades, como Recife, Salvador, Madri e Arnhem, buscando descentralizar-se. Tem envolvido em suas atividades diferentes articuladores da arte contemporânea no Brasil e do cenário internacional. Tendo realizado até aqui mais de 110 eventos presenciais cujos registros e relatos se encontram disponíveis em nosso arquivo, produz em média quinze eventos anuais, que vão de palestras e workshops a encontros e seminários. O site hoje é uma referência não só nacional como internacionalmente. Com seus 4.700 mega bits de tamanho, 2.170 páginas, 1.820 imagens, o site é acessado em média por 320 visitantes diários que folheiam 875 páginas, usuários estes provenientes de 337 cidades no Brasil e de 1.240 cidades no mundo (dados referentes a 2010). A abrangência internacional inclui países como Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Guatemala, Cuba, México, Angola, Moçambique, Ilha da Madeira, Coreia, Suécia, Noruega, Inglaterra, Irlanda e outros países da Europa Continental, bem como os Estados Unidos e o Canadá. Há dados curiosos como o fato de Berlim ser a 9ª cidade, Lisboa a 11ª, Madrid a 17ª e Bogotá a 22ª no ranking das cidades que mais acessam o site.

Due to the longevity and consistency we have secured, we currently enjoy the possibility of introducing new challenges to Fórum Permanente, including the ongoing project to develop research with a national and international scope. Our first research has been carried out through a three-way partnership between the Brazilian Ministry of Culture, the Iberê Camargo Foundation and Fórum Permanente. This research aims to map the economy of exhibitions in Brazil over the last 10 years. Moreover, one of our most cherished wishes is now becoming a reality: the launch of our own publications based on Fórum Permanente's rich and diversified extensive discursive collection. Our aim is to publish printed editions that promote – in a focused way – the conceptual and critical framework published online by Fórum Permanente. Initially the focus would be on art museums, their institutional crisis and, as a counterpoint, contemporary art production. Through the passage of time, Fórum Permanente has broadened the debate by including topics of great importance today, such as curatorship, cultural mediation, contemporary art mega-exhibitions, the public sphere of culture, artists' residencies, accessibility and the art's market, amongst others. With the launch of the *Programa Brasil Arte Contemporânea* (Contemporary Art Brazil Programme) – the outcome of a partnership between the Ministry of Culture and the São Paulo Biennial Foundation – we had the opportunity to invest in this project by participating in the competition "Contemporary Art Publication in a Foreign Language Award". With the aim of securing the publication of Fórum Permanente's Book Collection, we presented 3 proposals, which were all successful.

Museum Art Today, Critical Reports: 27th São Paulo Biennial Seminars and Modes of Representation of the São Paulo Biennial are a reflection of the route our editorial approach is taking, both in terms of format and theme. The collection is presented through compilations organised by theme, publications of critical reports on the events recorded online and books promoting the debate around the institutionalisation of art, both locally and globally.

Facing the current state of art and culture globalisation, we have taken upon ourselves the commitment to publish bilingual books, starting with the English versions. However, the debate stems from the local, Brazilian reality, its cultural institutions and contemporary art.

Martin Grossmann
Series Editor
Curator-Coordinator

Com a longevidade e a consistência alcançadas, há hoje a possibilidade de lançarmos novos desafios para o Fórum Permanente. Um deles, já iniciado, é de desenvolver pesquisas de âmbito nacional e internacional. A primeira destas pesquisas opera por meio de uma parceria tripartite entre o Ministério da Cultura, a Fundação Iberê Camargo e o Fórum Permanente. Almeja mapear a economia das exposições no Brasil nos últimos dez anos. No entanto, um desejo há muito acalentado se concretiza agora, o da organização de publicações pautadas no rico e diversificado acervo discursivo do Fórum Permanente. Imaginávamos edições tipográficas que pudessem promover, de forma concentrada, o enquadramento conceitual e de crítica cultural desenvolvido pelo Fórum Permanente em seu site em formato hipertextual. Inicialmente o foco estava nos museus de arte, sua crise institucional e ainda em seu principal contraponto, a produção de arte contemporânea. Com o passar do tempo o Fórum Permanente ampliou o debate abarcando assuntos de grande relevância atualmente, como a curadoria, a mediação cultural, as grandes mostras de arte contemporânea, a esfera pública da cultura, as residências artísticas, a acessibilidade, o mercado da arte, entre outros. Com o lançamento do Programa Brasil Arte Contemporânea, fruto da parceria entre o Ministério da Cultura e a Fundação Bienal, surgiu a oportunidade de investirmos neste projeto ao tomar parte do edital “Publicações em língua estrangeira de Arte Contemporânea”. Apresentamos três propostas, todas premiadas, com o firme propósito de lançarmos a Coleção Fórum Permanente de Livros.

Museu Arte Hoje, Relatos críticos: Seminários da 27ª Bienal de São Paulo, e Modos de representação da Bienal de São Paulo indicam os caminhos desta linha editorial, não só pelos formatos apresentados mas pelos temas em evidência. A coleção assim se apresenta por meio de organização de coletâneas de acordo com as temáticas em debate, edições dos relatos críticos produzidos para os eventos registrados no site e livros que problematizem a institucionalização da arte, local e globalmente.

Frente à condição globalizada da arte e da cultura resolvemos assumir o compromisso de lançar livros bilíngues, encabeçados pelas versões em língua inglesa. No entanto o lugar da fala é proveniente da realidade local, brasileira, seja das instituições culturais como da arte contemporânea.

Martin Grossmann
Editor da coleção
Curador-coordenador

Contents

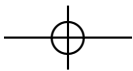
Fórum Permanente Series	4
Critical Reports: 27 th São Paulo Biennial Seminars	17
The Exercise of Critique <i>Ana Letícia Fialho and Graziela Kunsch</i>	19
Introduction to the seminars (2006) <i>Lisette Lagnado</i>	23
<i>Marcel, 30 Seminar</i>	25
Why bring Broodthaers and Oiticica together at the 27th Biennial?	26
Report on Lisette Lagnado's lecture: 'The Art Institution Under Suspicion' <i>Paula Braga</i>	
Who is Art's Audience?	30
Report on the first debate of the <i>Marcel, 30 Seminar</i> <i>Paula Braga</i>	
The potency of silence: an interview with Marcel Broodthaers	32
Report on Rirkrit Tiravanija's lecture: 'Speaker's Corner, Blow by Blow' <i>Kiki Mazzucchelli</i>	
Message and Silence	34
Report on the second debate of the <i>Marcel, 30 Seminar</i> <i>Paula Alzugaray</i>	

Sumário

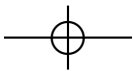
Coleção Fórum Permanente	5
Relatos críticos: Seminários da 27ª Bienal de São Paulo	83
O exercício da crítica <i>Ana Letícia Fialho e Graziela Kunsch</i>	85
Apresentação dos seminários (2006) <i>Lisette Lagnado</i>	89
Seminário <i>Marcel, 30</i>	91
Por que juntar Broodthaers e Oiticica na 27ª bienal?	92
Relato da palestra "A instituição artística sob suspeita", de Lisette Lagnado <i>Paula Braga</i>	
Quem é o público da arte?	96
Relato do primeiro debate do seminário <i>Marcel, 30</i> <i>Paula Braga</i>	
A potência do silêncio: uma entrevista com Marcel Broodthaers	98
Relato da palestra "Speakers' Corner, sopro a sopro", de Rirkrit Tiravanija <i>Kiki Mazzucchelli</i>	
O recado e o silêncio	101
Relato do segundo debate do seminário <i>Marcel, 30</i> <i>Paula Alzugaray</i>	

<i>Architecture Seminar</i>	35
On Auditoriums, Lounges and Ships	36
Report on Ana Maria Tavares' lecture: 'Suspension, Mobility, Shifts, Rotations: art and architecture made into still life' <i>Paula Alzugaray</i>	
The School of Informality	39
Report of Marjetica Potrc's lecture 'Transition Strategies' <i>Paula Braga</i>	
Possible Dialogue	41
Report on the second Architecture Seminar debate <i>Daniel Hora</i>	
<i>Reconstruction Seminar</i>	45
Blurring boundaries: art as social experiment	46
Report on Minerva Cueva's lecture 'Art and Social Change' <i>Fernanda Pitta</i>	
Of the reconstruction of the commonplace	50
Report on the Reconstruction Seminar debates <i>Vinicius Spricigo</i>	
<i>Collective Life Seminar</i>	55
Necessary Discomfort	56
Report on Catherine David's lecture: 'New Means of Expression in Pedro Costa's Films' <i>Ana Letícia Fialho</i>	
Of (im)possible dialogues	60
Report on the first four Seminars <i>Liliane Benetti and Vinicius Spricigo</i>	
<i>Exchanges Seminar</i>	63
Slightly beyond the commonplace: relational aesthetics and its use in the institutional field	64
Report on Nicolas Bourriaud's lecture: 'Relational Aesthetics, Politics of Relations' <i>Ana Letícia Fialho</i>	
<i>Acre Seminar</i>	71
Isolated Together	72
Report on José Carlos Meireles' lecture: 'Isolated Indigenous Peoples and the Right to Land' <i>Gilberto Mariotti</i>	
From body to earth	74
Report on Marina Silva's lecture: 'The Right to Occupy Land' <i>Paula Alzugaray</i>	
Notes on contributors	77

Seminário <i>Arquitetura</i>	105
Sobre auditórios, <i>lounges</i> e navios	106
Relato da palestra “Suspensão, mobilidade, deslocamentos, rotações: arte e arquitetura feitas natureza morta”, de Ana Maria Tavares <i>Paula Alzugaray</i>	
A escola da informalidade	109
Relato da palestra “Estratégias de transição”, de Marjetica Potrc <i>Paula Braga</i>	
Diálogo possível	111
Relato do segundo debate do seminário <i>Arquitetura</i> <i>Daniel Hora</i>	
Seminário <i>Reconstrução</i>	115
Borrando fronteiras: arte como experimento social	116
Relato da palestra “Arte e mudança social”, de Minerva Cuevas <i>Fernanda Pitta</i>	
Da reconstrução do comum	120
Relato dos debates do seminário <i>Reconstrução</i> <i>Vinicius Spricigo</i>	
Seminário <i>Vida coletiva</i>	125
Desconforto necessário	126
Relato da palestra “Novos meios de expressão a partir dos filmes de Pedro Costa”, de Catherine David <i>Ana Letícia Fialho</i>	
Dos diálogos (im)possíveis	130
Relato sobre os quatro primeiros seminários <i>Liliane Benetti e Vinicius Spricigo</i>	
Seminário <i>Trocas</i>	133
Um pouco além do lugar comum: estética relacional e sua aplicação ao campo institucional	134
Relato da palestra “Estética relacional, política das relações”, de Nicolas Bourriaud <i>Ana Letícia Fialho</i>	
Seminário <i>Acre</i>	143
Isolado junto	144
Relato da palestra “Índios isolados e o direito à terra”, de José Carlos Meireles <i>Gilberto Mariotti</i>	
Do corpo à terra	146
Relato da palestra “O direito à terra”, de Marina Silva <i>Paula Alzugaray</i>	
Sobre os colaboradores	149



CRITICAL REPORTS
27TH SÃO PAULO BIENNIAL SEMINARS



The Exercise of Critique

Ana Letícia Fialho and Graziela Kunsch

Fórum Permanente has been writing and publishing reports on lectures, workshops and debates ever since the project was first set up. In addition to the video recordings of all the events broadcast live by the online discussion platform, which are permanently available in full on its website forumpermanente.org, the reports initially acted as written records but over time evolved from simple descriptions of each event to reviews stimulating critical reflection. Currently, the reports published on the website always place the original discussions within a critical context, creating a new form of documentation – critical documentation.

The texts included in this publication – which were among the first ever reports produced – illustrate the transition from recording to critical review, some of which are already propositional texts in their own right, independent of the original debate, while others are more descriptive testimonies. In any case, once written and published these reports on the Seminars of the 27th São Paulo Art Biennial have illuminated and broadened the discussions which began at the event. We have chosen to publish these reports in a book in the context of the partnership between the Brazilian Ministry of Culture and Fundação Bienal, because we believe the discussions remain topical, relevant and worthy of further debate. It is also a way of acknowledging the significant contributions of the 27th Biennial to the exhibition's history and the importance of its coverage to the history of Fórum Permanente.

Although it took place in a context of institutional crisis, the 27th São Paulo Art Biennial, entitled *How to Live Together*, curated by Lisette Lagnado, merits re-examination for a number of reasons¹. Here we look at one of its most important contributions,

¹ The appointment of the chief curator was the result of a competition, a unique initiative in the Biennial's history that was sadly not repeated in subsequent years. It is crucial that this format is revived and even expanded, in an effort to make the selection process more democratic and less subjective; that the selection criteria are less

which still has an impact today: the programme of seminars held throughout 2006, which extended the time for reflection on the curatorial project beyond the two and a half months of the exhibition². Each seminar was organised and overseen by a member of the curatorial team, exploring topics that would create a framework for the exhibition, over and above the *Programa Ambiental* (Environmental Programme) of Hélio Oiticica: the work of Marcel Broodthaers, the State of Acre and the concepts of architecture, reconstruction, collective life and exchanges. The meetings symbolised the commitment and contributions of each of the co-curators to the overall curatorial project, illustrating the collective effort that the exhibition's name implies.

The partnership between the 27th Biennial and Fórum Permanente enabled the expansion of the seminars' time, space and audience through live broadcasts – speakers received questions from people who were following the debates online – and generated a wealth of documents, including video recordings of all the activities published in full as well as critical reviews, acting as an relevant source of research for teachers and students, as well as researchers and agents in the arts sector. These documents continue to be viewed on a daily basis, highlighting the relevance of their content.³

This publication revisits some of this material, with at least one report per seminar selected along with all existing reports of the discussions between guest panellists and audience. We give priority to texts which discuss and encourage further debate on the questions posed by the organisers and speakers, and which complement the video recordings and the collection of talks in the book *27ª Bienal de São Paulo: Seminários* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2008)⁴. Time favours critical elaboration and, for the discussions to continue and engage new participants, we consider that it is essential to know where we've stopped and where we are now.

The last report, for example, describes the talk by Marina Silva, then Minister for the Environment, at the Acre seminar. This report was deservedly laudatory at the time,

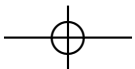
about the name of the curator and more about their vision for the exhibition and the community. In addition, the 27th Biennial abolished national representations (the division of the exhibition by country, with the artists invited as representatives of their countries of origin), distancing it from the Venice Biennial model. This idea had already been fostered by earlier curators but only became a reality after the 27th Biennial.

2 The How to Live Together project was not limited to the building in Ibirapuera park, generating ten artist residencies in three Brazilian states (Acre, Pernambuco and São Paulo), urban installations such as *Matemática rápida* (Quick Mathematics) by Renata Lucas, and bringing about a shift from the centre to the periphery with its educational project and with the participation of JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) as one of the guest artist projects (there was a free bus to take visitors from the Biennial to the exhibition space).

3 See http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal. The reflective content produced in this context was only possible thanks to the enthusiasm and generous cooperation between the Fórum Permanente team – at the time made up of Durval Lara, Paula Braga, Vinicius Spricigo and Martin Grossmann – and their guests, the reviewers Adriana Britto, Ana Leticia Fialho, Beatriz Scigliano Carneiro, Daniela Maura Ribeiro, David Sperling, Daniel Hora, Fernanda Pitta, Gilberto Mariotti, Guy Amado, Jorge Menna Barreto, Kiki Mazzucchelli, Liliane Benetti, Luisa Duarte, Paula Alzugaray, Ruy Sardinha Lopes, Sergio Basbaum, Stéphane Malysse, Tatiana Ferraz and Tina Montenegro. We express our appreciation and thanks to all these people.

4 *27ª Bienal de São Paulo: seminários*. Chief curator Lisette Lagnado; co-curators Adriano Pedrosa [et al.]; guest curator Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

despite Marina being questioned about the increased use of GM crops in Brazil during her tenure, among other issues raised during the event. We hesitated to publish it because the political context has since changed. Nevertheless, the exercise of critique, which is increasingly rare and always necessary, should also be an exercise of freedom and cannot be confined to the texts, but viewed as a shared responsibility between authors and readers – a permanent responsibility.



The 27th São Paulo Biennial runs from January to December 2006, including a programme of International Seminars. The extension of the event is one of the pioneering experiments that distinguish the current edition: that is, the idea is not to limit the Biennial to an exhibition that goes on for little more than two months, but to gradually expose the public to the ideas that will steer the development of the exhibition. At the same time, the 27th Biennial expands its territorial presence, involving other Brazilian states besides São Paulo by introducing Artist Residencies, with the aim of fostering an understanding of Brazil's cultural diversity and stimulating regions that lack information.

The International Seminars take the form of study groups and discussions, anticipating the opening of the exhibition and complementing it. Seven seminars have been scheduled with Brazilian and foreign experts including art historians, curators, artists, philosophers, psychoanalysts and political scientists. Each seminar lasts two days, with three roundtable discussions, and is organised by one of the curators involved in the 27th Biennial responsible for choosing one of the structural themes of the exhibition 'How to Live Together', which is organised in two sections: 'Constructive Projects' and 'Programmes for Life'.

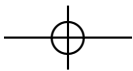
The title of the 27th Biennial, borrowed from Roland Barthes' courses at the Collège de France between 1976 and 1977, was chosen to address one of the most burning issues of public life: how do we establish a viable basis for communication amongst groups and nations that listen to each other less and less? Almost thirty years later, these courses have gained an unexpected resonance, when considering 'the terrorism and the nihilism' that accompany any possibility relating to the ethics of peaceful cohabitation.

In this sense, the abandonment of 'national representations', which have accompanied the São Paulo Biennial from the outset, has become even more pressing. Thanks to an experimental platform, the Biennial intends to add the value of a cultural congress, encouraging participation and understanding above all that defining creative work transcends exhibition walls.

It is no coincidence that the first Seminar discusses the continuity and the reconfiguration of museums and their exhibition rationale.

Lisette Lagnado

Chief Curator of the 27th Biennial
Introduction to the seminars (2006)



Marcel, 30 Seminar

The *Marcel, 30 Seminar*, held on the 27th and 28th of January 2006, was set out to 'be more than a purely historical review of Marcel Broodthaers and to discuss key issues relating to his work – fiction, support, the anti-theory, institutional critique, non-art, falsehood, amongst others – in the light of contemporary artistic work' (Jochen Volz, co-curator of the 27th Biennial, responsible for organising and leading the seminar). Speakers: Lisette Lagnado, Jürgen Harten, Dorothea Zwirner, Stéphane Huchet, Ricardo Basbaum and Rirkrit Tiravanija.

Video-recordings and all critical reports of this seminar can be found at: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-marcel/marcel30-doc/index.html

Why bring Broodthaers and Oiticica together at the 27th Biennial?

Report on Lisette Lagnado's lecture: 'The Art Institution Under Suspicion'
Paula Braga

In her talk, Lisette Lagnado described the lines of thinking that facilitate the observation of Marcel Broodthaers and Hélio Oiticica's 'coexistence'. Developing the central theme of the 27th São Paulo Biennial – 'how to live together' – a subject inspired by Barthes' lectures at the Collège de France in 1976-77 – the curator of the Biennial revealed the conceptual tools that allow Broodthaers and Oiticica to be brought together. Even though they never met in person, their works share common ground, in which they coexisted. This common ground was outlined by Lagnado based on 'differential affinities', such as the concepts of chance and blocks introduced by Mallarmé and by the building processes that both Broodthaers and Oiticica admired in Kurt Schwitters' work. She also identified breaks in this commonality and her review of the environment, the décor and Oiticica and Broodthaers' film work held the audience's attention right till the end of an evening that was both stimulating and exhausting. The beginning of the 27th Biennial, in keeping with a project based on the work of Oiticica, presented a curatorship that wanted participants: intensity and stamina are demanded of its audience. In fact, Lagnado's comment about the role of these seminars – an idea that requires effort and has no intention of being comfortable – seemed to be inspired by Antonin Artaud, for whom the public should attend the theatre as if they were going to the dentist: not looking for fun, but in search of a necessary experience.

The 1987 poem, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, by Mallarmé, is the origin of the concepts of blocks and chance that united the works of Broodthaers and Oiticica at the beginning of Lagnado's presentation. To Broodthaers, Mallarmé is the 'creator of the modern space for visual poetry', and the Belgian artist enhances visibility and the building blocks of the work by erasing all the words of *Un coup de dés...*, replacing them with black rectangles. By eliminating words, Marcel brings forth the plasticity of the poet's work. Oiticica, on the other hand, who often mentions dice games in his writings, picks up ideas put forward by Mallarmé and re-releases them through *Newyorkaises*, a book of fragmented writings written in his New York 'nests'¹.

Lagnado also reads *Newyorkaises* as an encyclopaedic endeavour that brings together all the creators relevant to Oiticica's universe, and stresses that chance 'underlies the (always incomplete) creation of a collection and the (also difficult to complete) compilation of an encyclopaedia'.

Moving onto the second 'differential affinity' between Oiticica and Broodthaers, Lagnado says that Broodthaers' first film was dedicated to Schwitters and, allying

1 The Oiticica texts that specifically mention chance and dice-throwing can be accessed by searching the virtual file 'Programa Hélio Oiticica', prepared under the coordination of Lisette Lagnado: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>

herself with Jacques Rancière, identifies the sense of construction in both Schwitters and Broodthaers' work. Construction is, as we know, at the core of Oiticica's 'life programmes'. Here, the link that the curator creates between Broodthaers, Oiticica and Schwitters suggests a fictitious scenario to the listener of an encounter between the three at the Merzbau. But the idea of the artist's 'house' becoming a work of art will be explored later. During this part of the presentation, Lagnado wanted to discuss the utopias of bringing together life projects and works of art. Despite considering Oiticica's 'life programmes' to be part of a 'dated utopia', Lagnado appeals to Rancière to give 'dated' a meaning that might also refer to a future date. The sense of construction set in motion by Schwitters, Broodthaers and Oiticica is the mechanism that can manipulate time as follows:

The Biennial's second conceptual block will focus on HO's expression, 'life programmes'. It certainly is a dated utopia, but Rancière gives us a possible loophole: 'The life projects that wanted to replace works of art became works of art themselves, like other works where a combination of techniques simply replace the colours of the past. Rancière's logic continues to critique the autonomy of art (an 'entanglement', according to him) preached by Clement Greenberg, making it very clear that these areas need to be 're-activated'. And how can they be reactivated? 'By creating art that identifies with the creation of a new world' or 'a unique economy for building different ways of modern life, in a mode of simultaneity, constructivism (...)'.²

After quoting Rancière and the reactivation of constructivist life projects through the creation of 'a new world', Lagnado discussed the works of Broodthaers and Oiticica that use slides, emphasising that the names of two of these works *Un autre monde* (Broodthaers) and *Cosmococas* (Oiticica/Neville) carry in their titles the constructivist proposal put forward by Rancière: 'Cosmos' means a world. In 1968, Broodthaers shuffles slides of 19th century postcards on boxes that have the following inscriptions: 'Picture'/'with care'/'keep dry'/'fragile', initiating a debate about the film as an object and the object as a film. Lagnado stresses that the non-continuous cinema (slide-show) is to Broodthaers an experience that uses a different form of reading (whose consequence is 'another world'). She cautions that Oiticica, on the other hand, is more concerned with transforming the spectator-spectacle relationship when, with Neville de Almeida, he develops the *Cosmococas* (lines of cocaine superimposed on photos of other creative artists such as Jimi Hendrix and Yoko Ono) or when he creates *Neyrótica*, a work that also includes the Quasi-cinema series, but that up until now has not been well analysed by those commenting on Oiticica's work. It is important to emphasise that the quasi-cinemas also included soundtracks and instructions for the viewer.

In contrast to what occurs in Broodthaers' films, the emphasis on the viewer/participant is fundamental to Oiticica's 'environmental programme', that encompasses both the

² Lisette Lagnado informs us that the references to Jacques Rancière are from the lecture *L'espace des mots* (The space for words), given at the Musée des Beaux-Arts in Nantes, on the 9th January 2004, as part of the exhibition: 'Marcel Broodthaers. Un jardin d'hiver...' and published in May 2005.

quasi-cinemas and some of his other environmental projects such as Tropicália – which, according to Lagnado, was Oiticica’s most ‘battered’ work due to the number of inappropriate interpretations that this work made in 1967 was subjected to. But the curator gives Broodthaers a standing in the ‘environment’ by talking about décor (decoration or, as suggested by Stéphane Huchet on the second day of the seminar, setting). The lecturer then projected images from *Un jardin d’hiver* (A Winter Garden) and *L’entrée de l’exposition* (The Exhibition Entrance), both dating back to 1974, onto the screen and explained the idea of décor in the words of the Belgian artist: ‘I have tried to rearrange certain objects and paintings that were created between 1964 and this year in a different way to create a kind of arrangement in the rooms. In other words, I have tried to give a real role back to the object or painting. The arrangement is not an end in itself’.

Lagnado interprets Broodthaers’ shift towards ‘decoration’ as yet another of the artist’s ironies, directed here at the future of the art works when they enter a collector’s house, blending in with carpets and sofas. Lagnado uses Broodthaers’ contempt for the arrangement of artworks alongside household objects, like plant pots, to initiate a discussion about acceptable ways of arranging objects in a museum. Just as one of Broodthaers’ cauldrons of mussels would look out of place in a home with middle-class décor, what kind of object is considered suitable for a museum? And Lagnado asks: ‘is it possible to break with the expectations of the visitors of a museum, gallery or biennial? In other words, can a museum exhibit something that is not a ‘work of art’?’ (Here it is worth remembering Oiticica’s words about the impossibility of the coexistence of fireballs – actually, it would be best to call them ‘new eggs’³ as we are near Broodthaers’ eggs – and decoration: ‘fireballs look horrible in middle-class houses’).

The presentation then moved briefly onto the issue of representation in the works of the two artists and onto a discussion about the idea of authorship in Broodthaers and Oiticica’s work: ‘while MB made the ‘artist’s’ signature one of the central themes of his strategy, using his initials in several works, HO, in turn, invested in partnerships and collaborations, even leaving instructions so that each person could sew their own Parangolé-banners’. And Lagnado implies the question: are art institutions ready for partnerships? Broodthaers, as an ‘institute director’ never showed any desire to share the direction of his museum and, in this attachment to art and its institutions as a fetish, once again sparks criticism of the culture of the art institution. While Broodthaers turned his house into a museum or vice versa, Oiticica stuck to the loft: a space without partitions between rooms, that mirrors the blurring of the boundaries between art and life. The similarities between *Babylonest* and *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* go beyond the fact that both spaces are also the artists’ houses (and go beyond a coincidence not mentioned by Lagnado: nests in one instance, shells/eggs in another). The loft and the museum, as observed by Lagnado,

3 Cf. Oiticica, ‘O objeto na arte brasileira nos anos 60’, 5/12/1977.

form a concentration of Oiticica and Broodthaers' best works: 'Taking it to an extreme, *Babylonest* is *Département des aigles*, because it concentrates the work's juices (...)'

Lagnado brought her presentation to a close with a guessing game. Reading out a sentence spoken in 1970, she invited the audience to guess whether it had been uttered by Oiticica or Broodthaers:

I believe it is no longer possible to create art without an intense cultural specialisation.
But this culture should be a tool; this constitutes part of my personal definition of art. I
do things that relate to a culture, use that culture or rely on it.

I have a hunch but don't want to spoil the game. I will merely venture to say that I interpret the word 'culture' in this sentence as institutional culture, that in the hands of the two artists becomes a tool that can dismantle the institution itself, or rather, the art circuit.

Who is Art's Audience?

Report on the first debate of the *Marcel, 30 Seminar*
Paula Braga

Two major themes guided the discussions that followed Ricardo Basbaum and Stéphane Huchet's presentations in the *Marcel, 30 Seminar*: chair Jochen Volz raised the question of Marcel Broodthaers' multifaceted self and artist Ana Maria Tavares started the discussion on the audience of large scale exhibitions.

Volz remarked that Broodthaers' 'insincerity' ('finally the idea to invent something insincere came to me and I put myself to work once and for all') made him assume a series of roles, from artist to collector and from performer to observer of the art circuit. How did Broodthaers use these characters in his propositions?

Jürgen Harten considered that this multiplicity of performances was a game for Broodthaers, in which the artist sometimes assumed the role of observer of the system and at other times that of the observed. Marcel acted consciously in this game which included a touch of humour and amusement, evident in the bizarre title of the exhibition he organised in his museum using overly pretentiously academic terms: 'The Eagle from the Oligocene to the Present' (in geologic chronology, the 'Oligocene' is the tertiary period of the Cainozoic era).

Dorothea Zwirner reinforced the thesis that Broodthaers consciously played with his characters when she described one of the artist's films which shows an underground sign stating that 'tickets are no longer valid beyond this line'. Broodthaers then plays with the ticket validity message by jumping from one side of the line to the other. Zwirner associated this film with the ideas presented by Ricardo Basbaum about the artist who uses him/herself as a device for acting and redefining his or her own acting limits.

Christine Mello took up the connection made by Lisette Lagnado between Oiticica's and Broodthaers' cinema. For Lagnado, Broodthaers is concerned with technical reproduction and the contradiction between movement and the static nature of image. Oiticica also worked with cinematographic language by employing the simultaneity and fragmentation of images, but always focusing on the spectator-spectacle relationship. Here Lagnado proposed the idea that Oiticica could have been a DJ, as observed in his sound and image collages in *Cosmococas* (curiously, one of the last texts written by Oiticica was 'What I do is MUSIC', 1979).

The discussion then switched to the role of the Biennial itself regarding the dual spectator-spectacle theme introduced by Ana Maria Tavares in a question to Ricardo Basbaum: how do we understand Basbaum's affirmation that attendance of the Biennial should be exclusive to artists? Basbaum – who raised this provoking question in relation to great exhibitions in a text published in *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* (edited by Jens Hoffmann, New York: Revolver, 2004) – stated defensively that the 'audience' of a great exhibition is that which somehow transforms

itself after visiting it and not the amorphous mass cited in statistics. He further proposed 'saving the category of the 'audience' from the automatism of measurements and consumption' (the passage written by Basbaum and quoted by Ana Maria Tavares is: *'with such a dynamic, who would care about the 'public'? The event would not be open to the public, but would be dedicated instead to 'internal consumption' – this self-enclosure should be understood as a recognition of the failure of the 'public sphere' and its transition into a new kind of post public arena (collective-multitude-community-friendship diagram), a gesture to be assumed as a necessary provocation with the aim of seeking new forms of relating to the audience.'*)

Lisette Lagnado presented her own definition of audience (which does not differ greatly from 'artists' exclusivity'): those present in the Biennial's auditorium for the Marcel, 30 Seminar (almost everyone present were artists, art critics or curators) were the curator's target 'public', that is, people engaged in reflection on the Biennial's themes, willing to construct the basis for mutual understanding for the duration of the exhibition.

The great challenge of her work as curator of the 27th Biennial is, according to Lagnado, to establish strategies which not only attract a high volume of people to the Biennial Pavilion but also transform them into 'audience', leaving a residue of the Biennial in their behaviour.

Lagnado emphasised that the work of Broodthaers occupied a special room in the Biennial in 1994. How many artists absorbed that work?

The potency of silence: an interview with Marcel Broodthaers

Report on Rirkrit Tiravanija's lecture: 'Speaker's Corner, Blow by Blow'
Kiki Mazzucchelli

Rirkrit Tiravanija concluded the Marcel, 30 Seminar with a theatrical presentation characterised by an insight and good humour that were a breath of fresh air after a day of heavy lectures. Tiravanija started off his talk by saying that he realised it was a mistake to have prepared notes in advance and, therefore, he preferred to improvise, and would talk about Marcel Broodthaers from an artist's perspective, adding: 'so don't believe a word of what I'm about to say'.

The subject of his talk was the theatrical side of the work of Broodthaers, who he prefers to describe as an 'actionist' because of the connotations that the term 'performer' carries, and this is an angle that, according to him, has not yet been critically explored. He also stressed that the presentations before his had been very thorough in their approach to the artist and that, as the last speaker at the seminar, he would like to invite Marcel Broodthaers himself to talk to those present.

A beautiful image of Broodthaers, sitting during the assembly of his exhibition at the Kassel Documenta in 1972, was then projected onto the auditorium screen and Tiravanija placed a microphone in front of it (or, rather, 'him'): 'Thank you for coming'. He began his 'dialogue' with Broodthaers, referring to the incident that took place during the Belgian artist's first recorded public appearance. It was an event celebrating the poetry of the Resistance in the Palais des Beaux Arts in Brussels, in 1944. Broodthaers appeared on the balcony of the Palais' auditorium and shouted: 'Louis Aragon, when are you going to stop compromising French poetry?' Then, addressing the image of Broodthaers on the screen, he asked: 'What did you mean by that?' Silence followed. 'Ok, I'll try to ask a better question.' Tiravanija continued: 'you knew Manzoni; I don't know which part of your body he signed... Was that experience with Manzoni in any way related to your use of a signature?'

Silence.

'I think it has something to do with business. I don't know if you used to question those things, the logo, the brand, that today are both so present in contemporary works. You always went beyond the limits of your work. I hate being called a 'performer'; I just like to be another person in the audience. Someone once said that they would buy a jar of your pickles if they could smash it, and you agreed. Do you see that as being part of your work?'

Silence.

'You had an exhibition at the Saint Laurent Gallery in 1964 when you held the 'Sophisticated Happening' event in the Smith Gallery. You created this 'happening' in which you revealed a chair covered in eggshells painted in the colours of the Belgian flag, while a band played the national anthem with some difficulty. Were you aware of this idea of "happenings"?''

Silence.

Tiravanija continued trying to elicit a response from Marcel Broodthaers' image on some of the subjects that concerned him about his work, but his questions were always interspersed with total silence. Referring to Broodthaers' statement, quoted countless times during the seminar, he asked what the artist had meant when he declared that he would like to do something insincere. He admitted that he too would like to do something insincere but that, living in different times, it really would be insincere if he did something similar. He then mentioned the fact that Broodthaers' work is always linked to the label of institutional critique, pointing out that the artist would probably not be too happy about that.

It was with his final question to Broodthaers that Tiravanija got to the point that he had so skilfully introduced in his 'action-dialogue' with the artist: 'This is a question about silence. What do you think about Beuys' statement that Duchamp's silence was overrated? Do you prefer Duchamp's silence or Beuys' shamanism?' Then, after apologising to Broodthaers for having so inconvenienced him, he asked the public to sing happy birthday to the artist born on the 28th of January 1924, a suggestion given by someone in the audience at the beginning of his talk.

Tiravanija took his leave of Marcel Broodthaers with a final question; 'How can we all live together?'

The second half of his presentation focussed on a home movie of a performance carried out by Broodthaers in London in 1972 that he had found in the house of the ex-gallery owner Jack Wendler, who worked with Broodthaers and to whom the film was given when he was setting up his exhibition at the ICA (Institute of Contemporary Art) ten years ago. Tiravanija mentioned that it was important at that point to realise how silent Broodthaers was, how silently he did what he did. He added, 'this is the part of the talk that looks at the artist's relationship with other artists', he added.

Tiravanija explained that Broodthaers never spoke specifically of doing political work, but that his work had political implications. What stands out is that in this film, in which Broodthaers gives his performance at the famous Speaker's Corner, in Hyde Park, silence is very important, that he was giving his performance in silence. To Tiravanija, silence means that we are forced to look at ourselves and at how we want to think about and understand things.

His presentation came to an end with the 16mm, black and white film being shown on the auditorium screen. The shaky and dark, grainy images show Broodthaers on a rainy day, in a suit and tie, alternately writing a few sentences in white chalk on a blackboard, and then erasing them, in front of a small audience of passers-by at Speaker's Corner. It is thus that he silently repeats the act of writing and erasing phrases like 'Visit the Tate Gallery', 'Pay attention', 'Visit the Imperial War Museum', 'The mind of James Joyce', 'For artists only', 'You are artists', 'Silence'.

Just as it is impossible to attempt to recreate Tiravanija's presentation in an account, Broodthaers' work and its question of silence should also be experienced by each and every one of us.

Message and Silence

Report on the second debate of the Marcel, 30 Seminar
Paula Alzugaray

In his beautiful and stimulating intervention at this first international seminar at the 27th São Paulo Biennial, Rirkrit Tiravanija blurred the boundaries between the categories of 'lecture' and 'action', striking an imaginary dialogue with Marcel Broodthaers, the Belgian artist honoured in this cycle (and whose birthday was today). Offering him the microphone, Tiravanija directly asked him some of the questions that curators, art historians and institution directors tried to answer in their lectures (a healthy and necessary provocation in a seminar that discussed aspects related to permanence and to the role of museums). The last question posed to Broodthaers was: 'How can we live together?'

After historian Dorothea Zwirner talked about 'correspondences beyond silence', Tiravanija chose silence as the fundamental question for Broodthaers. Silence expressed by the absence of spoken word in the film *Speaker's Corner*, or in the muteness of the photograph projected on the auditorium stage. But the questions not answered by Broodthaers prompted Dorothea Zwirner to break the silence in the auditorium and open the debate session this late Saturday afternoon. She began by acknowledging that it is easier to ask questions than give answers. 'Based on Rirkrit's lecture, I asked my own questions', Zwirner asserted, casting doubt on whether the question posed to Marcel Broodthaers would not relate better to a 'hermeneutic circle of art understanding and communication' – as stated by curator Stéphane Huchet on Saturday morning – than 'How to Live Together' (the 27th Biennial title, borrowed from Roland Barthes' courses at Collège de France, between 1976 and 1977).

There was no silence here. The answer came from chief curator Lisette Lagnado, who in her lecture the previous evening had justified the alignment of Roland Barthes, Marcel Broodthaers and Hélio Oiticica on the conceptual platform of her *curatorial axis*. During the debate, she took the chance to emphasise the relationship between the idea of 'how to live together' and Brazilian reality. The answer was not directed only to Zwirner, but also to Stéphane Huchet, who had questioned the pertinence of this question in Brazil, due to the fact that Brazilians are renowned for being moved by 'affection'. "How to live together" makes sense in Brazil, because we have great social inequality', she said. 'At the Biennial, we are not going to illustrate this idea, but bring together different languages from people that are unable to communicate', asserted Lagnado, taking up the initial words of Dorothea Zwirner's lecture: "Lost in Translation" is a very suitable feeling for Marcel Broodthaers'.

It was precisely thanks to the translation abysses and communication noises – highlighted by Zwirner as Marcel Broodthaers' fields of action – that Rirkrit Tiravanija lost the question that was directed to him by Martin Grossmann. The director and curator of Fórum Permanente asked Tiravanija and the Biennial's chief curator about the reasons for choosing Marcel Broodthaers (instead of other conceptual artists such

as Yves Klein or Piero Manzoni, for instance). 'Why select institutional critique in a context in which the institution is in permanent crisis as a guideline?' he added. Referring to the second part of the question, Lagnado mockingly passed the buck: 'The Biennial curator has never been a museum director'. In turn, Tiravanija, without referring directly to the question (which was misunderstood), was reticent and restricted himself to saying that he asks himself every day about the meaning of art.

It was Cristina Freire, one of the co-curators of the 27th Biennial, who lifted the debate out of this 'lost-in-translation cul-de-sac' and drew attention to the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* – the fictional museum created by Marcel Broodthaers in his apartment between 1968 and 1972 – as a place where language problems were discussed. 'In creating the museum in his own house and turning the exhibition space into a creative space, Marcel Broodthaers did not turn this museum into fiction. But he indicated how we can reflect on the relationship between curators and artists. It is a key to think over How to Live Together, said Freire, recalling that after visiting Marcel Broodthaers' museum in 1969, professor Walter Zanini, then the director of São Paulo Museum of Contemporary Art, started organising a series of exhibitions which used the museum space as a space for creation.

Just as the links between Marcel Broodthaers' and How to Live Together – not the Barthesian version, but Lagnado's – began to make sense, a question asked by Swiss curator Corinne Diserens, director of Musée des Beaux-arts de Nantes, in France, cast another doubt. This time, the doubt had a political dimension. 'Have you received a letter from Jimmie Durham?' she asked the Biennial team. This time, the silence was broken by co-curator Adriano Pedrosa, who summarised the content of the letter sent by a Native North-American artist requesting a boycott of the São Paulo Biennial in reaction to Brazilian legislation which does not recognise native Indians in its electoral system.

'I heard that the letter circulated at last year's World Social Forum, in Porto Alegre, when a project for the 27th Biennial did not yet exist. It is a pamphleteering and meaningless letter. Boycotting the Biennial is not going to change the natives' condition in Brazil. But we sent the letter to be analysed by an anthropologist and it can be discussed in the seminar about Acre that [José] Roca is organising', Lisette Lagnado pointed out.

Interested in bringing the discussion round to the present, Rirkrit Tiravanija (who lives between Chang Mai, in Thailand, and New York, where he teaches at Columbia University School of Arts) said he knew Jimmie Durham very well and that he had even considered whether or not he would accept the invitation to join the Marcel, 30 Seminar. 'I came to the conclusion that it was not right to boycott the Biennial, but I think he raised a valid question which must be discussed. Many artists listen to his opinions. Born in 1940, in Arkansas, from a family of political activists descendent from Cherokees, Jimmie Durham is a multimedia artist, poet, writer, critic and editor. In the 1970s he acted in the American Indian Movement and led the movement that secured the signature of the UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples letter.

Nowadays, the artist lives in Belgium and, according to Corrine Diserens, his work is very closely related to Broodthaers'. The French curator suggested: 'this boycott letter may be understood in very different ways. (...) My question is: what kind of discussion and space will be created for this letter at the Biennial?'

'He did not address it directly to me. This letter appeared before I was nominated. Therefore, I do not take this question as being directed to this Biennial, since he did not even know its platform. I think he chose the Biennial just like he could have chosen any other entity: Coca-Cola or FIESP (São Paulo State Federation of Industries)', answered the chief curator. Jochen Volz, organiser of the Marcel, 30 Seminar and guest-curator of the 27th Biennial, again suggested that the curatorial unit established in Acre, led by Jose Roca, would be the ideal vehicle to answer the boycott requested by Jimmie Durham.

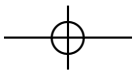
Then, in an unexpected but appropriate move, researcher Christine Mello changed the direction of the debate. She asked Tiravanija: 'How do you feel as an artist who lives in the United States, a country that transgresses so many international laws?' Then, she added to everyone: 'Marcel Broodthaers boycotted the spoken word at the famous Speaker's Corner in Hyde Park. To what extent is boycotting an interesting strategy? And in which locations is it interesting to carry out a boycott?'

Tiravanija pulled out of the situation diplomatically. 'We must be critics in the context we live in, but I do not like boycotts. That is the reason I am here. I am not happy living in the United States, there are many problems there, but that is where I teach and where I can maintain a dialogue. I do not boycott, I negotiate' he said.

Cristina Freire answered Christine Mello by recalling a boycott that took place at the 1969 Biennial. 'Artists got together because the art system was being attacked by the military dictatorship. This lasted until Brazil regained its democracy' stated Freire, who was immediately supported by Jürgen Harten, Düsseldorf Kunsthalle ex-director, during the time when Broodthaers set up his *Section des Figures* in the museum. 'The boycott is relevant only if the artist's work is being censored by the institution. In this case, an institutional game which I do not, in any way, understand is taking place.'

With a generous amount of time dedicated to the debate, even after the institutional team had attentively debated the question raised by Diserens, there was still a chance for two artists in the audience to position themselves. Peruvian artist, Sonia Cunliffe, highlighted the importance of the Biennial as a space for discussion and diffusion of ideas: 'nowadays, more than ever, we have the mission of being critics. Boycotting the Biennial precludes other people from getting to know our point of view'. Surprised by the discriminatory aspect of the Brazilian legislation, until then unknown to her, Graziela Kunsch, from São Paulo, felt directly involved with the Durham manifesto. 'He is not addressing the question to the Biennial; he is addressing it to art and we, as artists, must position ourselves. To consider differences is the foundation of living together'.

With the audience – composed mainly of artists who live in São Paulo – having absorbed the American artist's message, the general curator of the 27th Biennial's closed the first seminar cycle. The end of the seminar had the underlying presence of Marcel Broodthaers in the Biennial's promise of playing its role as a platform to think about art and its socio-cultural relations.



Architecture Seminar

The *Architecture Seminar*, held on the 31st of March and 1st of April 2006, was set out to present 'significant and distinctive examples of ideas and works surrounding the relationship between art and architecture' (Adriano Pedrosa, co-curator of the 27th Biennial, responsible for organising and leading the seminar). Speakers: Ana Maria Tavares, Beatriz Colomina, Eyal Weizman, Marjetica Potrc, Guilherme Wisnik and Jessica Morgan.

Video-recordings and all critical accounts of this seminar can be found at: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-arquitetura/arq-doc/arq-doc

On Auditoriums, Lounges and Ships

Report on Ana Maria Tavares' lecture: 'Suspension, Mobility, Shifts,
Rotations: art and architecture made into still life'

Paula Alzugaray

The auditorium Porão das Artes (Arts Cellar) is full. Two hundred and eighty six seats have been filled and forty extra chairs brought in. All eyes are on the stage, where the artist Ana Maria Tavares, the co-curator of the 27th São Paulo Biennial, Adriano Pedrosa and the architect Beatriz Colomina are seated. At the back of the stage there is a screen, where the image of Ana Maria Tavares' video installation *Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams* (Enigmas of a Night with Midnight Daydreams) is being projected. In the video installation, a room full of reclining chairs can be seen, with a two-channel video in the background, produced with found footage captured by a captain in the merchant navy inside a ship sailing at high sea during the inter-war period.

The participants of the Architecture Seminar, comfortably seated in their chairs in the Biennial auditorium, are enticed into prolonging their gaze by this succession of layers. But it isn't easy to settle in that ideal horizon, projected onto the screen within a screen, as it is moving in time to the swaying rhythm of a ship that no longer exists, but which was in motion more than seventy years ago.

Wrapped in the words of Ana Maria Tavares, who begins her lecture, and whose voice mingles with the voices in the installation that takes up almost the entire auditorium stage, the public can see that the artist is not talking about a hypothetical matter. She gushes about being a spectator, and this includes all of us who are presently listening in the conference room. So a specular situation develops between the screen and the audience. And it won't be long before the public notices that the mirror, the pendulum and the moving walkway are all elements that convey concepts, in the poetry of the artist from Minas Gerais who is based in São Paulo.

Having been invited to talk about the relationship between art and architecture in her work, Ana Maria Tavares bases her lecture on the way in which words and images mirror each other. Her talk is followed by moving images from the DVD that are projected onto the stage, and it is all designed to ensure that the public understands the dynamic at work between body, art and architecture in her work. It is an audiovisual presentation, in which the image attaches itself to the talk like a prosthesis. The intended effect is the same as that of the installations. As we shall see, Ana Tavares' projects talk about places where relationships are incomplete.

The mirroring between screen and audience raises the question: to what extent is the same abyssal experience proposed by installations like *Midnight Daydreams*, established in the auditorium?

Pendulum

According to the artist, *Midnight Daydreams* (2004), 'yearns for the experience that leads the subject to a state of forgetfulness and an abandonment of the physical body, to the person's virtual dissolution into an ambiguous state of anaesthesia-synaesthesia'. Right at the beginning of the lecture, she explains that her most recent endeavours have been guided by a notion of 'pendular architecture', that reflects the transient states of modern life. The pendular element that Ana refers to is an expression not only of the feeling of instability generated by the image of a moving horizon at sea, but also of the creation of the installation space itself – a metaphysical and futuristic atmosphere that, according to the artist, 'now swings to the past, now to the future'. When it swings to the past, this 'pendular architecture' meets an older concept, established by the artist ten years ago: that of the 'anaesthetic body', that can be understood as the set of physical reactions produced within the environments of lounges and station/airport waiting rooms. Wobbliness, instability and nausea: the most intense states of the experiences reproduced in *Porto Pampulha*, in 1997, or *Relax' o' visions*, in 1998. As the presentation progresses, we see how continuity, displacement and extension are linked from one project to the next.

Moving Walkway

Middelburg Airport Lounge (2001) is a 3D stroll along corridors, moving walkway and through turnstiles, continually projected onto an installation made up of corridors, moving walkways and turnstiles in the real space of an art centre in Middelburg, Holland. What Ana Maria does is to separate the real-life events that we are subjected to every day – frustrated expectation, anxiety, and delusion – and use them as the building blocks for a fictitious creation. *Middelburg Airport Lounge* is one of these creations: an airport lounge transferred to the interior of an art centre. But these corridors and moving walkways have also been detached from their usual functions and turned into 'instruments for the body'. In the *Exit* series, they 'intend to provide critique from the experience of risk'. The introduction of risk brings in a counterpoint to the state of physical and mental numbness highlighted in the installation *Visiones Sedantes I and II*, set up in Havana and São Paulo (2000-2002). With the concepts and objects placed on the moving walkway and the movement of works, Ana Tavares establishes something she calls 'site-specific displacement' in her installation.

Mirror

The mirror is not only the relationship that is established between the stage and the audience; or between the auditorium, the airport lounge and the ship's entrance. The mirror is the material – and the effect – that for a long time dominated Ana Maria Tavares' creations (see *Parede Niemeyer*, 1999 – 2001). The 'mirroring experience' was one of the subjects of her talk, dedicated to bringing the myth of Narcissus into the time of 'predicted feeling' and the mediated experience.

The updating of the specular function in modern society was later taken up again by Lisette Lagnado, the general curator of the 27th São Paulo Biennial, in the debate that followed the lecture. The 'watchful' function of the mirror has been present in a critical way in Ana Tavares' work since 1991 – that is, long before the explosion in surveillance and maximum security systems set up after September 11. The question is: how does a work supported by the idea of 'specularity' operate critically today?

Ana Tavares' answer referred to what had already emerged in her talk: that the mirrors that kept watch over the aseptic spaces in *Visiones Sedantes* are gradually being replaced by sensors that make much more efficient and complete guards. The sensor is, for example, the device used in *Paredes Niemeyer – Cityscape* (2001) that emits sounds depending on how close the visitor is to it.

New devices, new concepts. These 'crying walls', that not only see but 'sense' the human presence, herald artistic work that sees the body and subjectivity through digital technology. Thus, Ana Maria Tavares' lecture is promoting a newly acquired concept that is still in its formative stages and developing in her work alone: the idea of nature in a state of death, transformation and reconstruction.

The School of Informality

Report of Marjetica Potrc's lecture 'Transition Strategies'
Paula Braga

The lecture given by Marjetica Potrc at the Architecture Seminar was not enough to enable one to understand and admire the artist's work. Perhaps what was missing from the presentation was a theoretical framework to connect the three projects presented: *Caracas: Dry Toilet*, *Istanbul: Rooftop Room* and research on the informal architecture that is re-building cities destroyed in the 1990s during the Balkans war, like Zagreb (Croatia), Belgrade (Serbia), Tirana (Albania) and Pristina (Kosovo). Potrc presented images of the projects with a short commentary on her motivation for the work and the materials used. What was not mentioned was that her work is not about donating bathrooms to a slum in Caracas, but about observing, learning and bringing back ideas that the artist/architect gathers from the informal constructions that are dotted across various cities of the globe.

One of the main lessons that Potrc absorbed from her research in cities that undergo transformation through the effects of social, political or natural disasters was the efficiency of modestly-sized architectural works, as opposed to major housing and infrastructure building programmes. Before becoming *houses*, the works that interest Potrc start with the modest ambition of being *shelters*. The changes and improvements suggested by Potrc are left to the inhabitants. So, inspired by the informal architecture of the slums, Potrc built a roof made of tin-plate for the Istanbul Biennial that was supported by joists that the artist fixed to the top of a house that had sufficiently flat slabs. A family occupied this suspended shack during the Biennial, using makeshift curtains to separate themselves from the public space. A year later, the house had walls and the same roof, similar to those used to cover the popular shacks made of zinc in Brazil. But isn't that precisely what the low-income residents of any city do? Yes it is, and Potrc formalises the architectural importance of the 'puxadinho' (informal, basic housing extension) in a time of collapse of public power. Wandering aimlessly, those excluded from official housing programmes provide the architect with models that Potrc is including in a project called *Contemporary Building Strategies*. Potrc emulates some of these informal solutions in tangibly executed projects, like the roof in Istanbul, or she adds scientific research to these strategies, like in the construction of 'dry ecological bathrooms', in the La Veja district of Caracas, a part of the city outside the area designated for the supply of water and sanitation. It is also worth mentioning that Potrc designs objects – that weren't presented in her talk – that could be called 'infrastructural', such as the *Hippo Water Roller*, a rolling cask used for transporting water that was designed in South Africa for people who collect water from rivers. Instead of waiting for water to be piped in, that community benefited from a different kind of infrastructure; something that came from a parallel architectural idea.

Recently, Potrc's research turned to the parallel architecture of the cities of ex-Yugoslavia. Potrc calls these constructions that are scattered across the Balkans 'parallel cities', as they do not destroy what is already there (or what is left), but re-use the

structures that they come across, generally challenging any rules about public space, but displaying a wonderful celebration of existence in a post-catastrophe era. A striking example of this double-edged architecture is the photograph of a terrace, on the second floor of a building, that sticks out with such eagerness to create space that it reaches a lamp post and, without any urban decency, surrounds it and goes on for another few centimetres towards the other side of the road. In another building, the external area of just one of the apartments is painted orange, in contrast to the grey of the rest of the facade, illustrating what Potrc identifies as a deliberate break with unity. To the artist, this kind of interference in architecture signals a backlash against the assumptions of globalisation, and indicates a desire for a life that is individual and private, without generalised rules. It is a phenomenon that Potrc calls 'Balkanisation': a celebration of the fragment, the part, rather than the whole, the celebration of the present moment rather than long-term planning. This fragmentation of the whole is already in evidence, according to Potrc, in the existence of several governments within the same city: Pristina, for example, is governed by Serbia, Kosovo and the United Nations.

The flaunting of rules is also observed by Potrc in the city of Tirana, whose mayor, Edi Rama, launched an urban revitalisation project based on the colourful paintings found on building facades. Potrc chose pictures of buildings where the paintwork crosses the facade, re-establishing lines created by architecture. As such, the colours do not circle the windows but actually go across them, they take no notice of pillars and establish lines that go in different directions and zigzag down to the ground-floor. It is important to note that, although these images were useful to Potrc's argument about the breaking of rules, any quick internet search for pictures of Tirana reveals that there are also buildings in the city that have colour schemes that are more in keeping with architecture.

Balkan cities seem to state, by defying architectural forms with colourful stripes or by building jutting terraces that are spacious enough for a growing population, that it is possible for people to live side by side, as long as they are separate from one another, each doing their own thing. And the cost of this kind of co-existence is the fragmentation and collapse of public space.

Possible Dialogue

Report on the second Architecture Seminar debate
Daniel Hora

Art's and architecture's treatment of space and the viability of interaction between these two domains of creation dominated the final debate and the closing of the 27th São Paulo Biennial's Architecture Seminar. Adriano Pedrosa, organiser of the conference and co-curator of this year's Biennial, started the discussion, which took up a theme raised in the morning by Professor Beatriz Colomina, of Princeton University. The critic asked the architect, writer and lecturer Guilherme Wisnik for his opinion on the apparent asymmetry of interests, through which national artists show themselves to be more attentive and open to the features of architects' language than vice versa. The most cited examples were the artists Mauro Restiffe, Rubens Mano, Iran do Espírito Santo, Marepe, Adriana Varejão, Renata Lucas and Marcelo Cidade – the two last are already confirmed for the 27th Biennial and until early April, they were showing their work in two galleries in São Paulo.

Pedrosa's commentary coincided with Wisnik's perception, who added Nuno Ramos from São Paulo to the list of artists open to architectural concepts and intervention in their works. Ramos' most recent solo exhibition closed at the Tomie Ohtake Institute on the same weekend the Architecture Seminar took place. On the other hand, Wisnik mentioned an unusual foreign case of interaction, this time by two Swiss architects who founded the Herzog & de Meuron office in 1978. Both regularly quote the propositions of German Joseph Beuys (1921-1986), installation pioneer, with whom they collaborated in some of the several projects carried out with artists. 'They brought a series of material elements – like tactile and chromatic exploration – to architecture', explained the speaker.

To complement this question, Pedrosa considered that behaviours similar to that of the Herzog & de Meuron Office were more common in the 50s and 60s and had gradually disappeared over recent decades. To Wisnik, critic Mario Pedrosa's idea of a 'capital of arts' in Brasília serves to confirm the validity of the theoretical link between architectural creation and visual arts, in spite of the controversial decorative use of artworks by Brazilian architects. '(The work of Concrete artists) Franz Weissmann and Amílcar de Castro could be more interesting in Brasília than Portinari's panels', assessed Wisnik.

Politics and Formalism

From Planalto Central's modernist planning, the round table continued on to the theme of fragmented constructions of a hybrid style and the lack of a master plan found in some regions within developing countries. Then it was Joana Baraúna's turn to ask if the social negligence of government institutions was behind the urban informality observed in Caracas and Western Balkans cities mentioned by speaker

Marjetica Potrc. The Slovenian artist and architect, who is currently working on a residency project in Acre in the context of the 27th Biennial, confessed to being optimistic about the dynamism of anonymous citizens, especially in ex-Yugoslavian countries, who build their houses independently from the State. For her, the parallel actions of these agents have been fruitful and successful.

The results of this culture of spontaneity are extremely distinct from the lightness of Oscar Niemeyer's work. The production of the Rio de Janeiro-born architect was the starting point for Fórum Permanente co-curator and director Martin Grossmann's intervention, who underlined the relationship between his architecture and Burle Marx's landscape design as a singular moment in Brazilian and worldwide modernism. 'Had Niemeyer been fully aware of this relation, I believe he would not have allowed it', assessed Grossmann. His final remarks included an opinion on the critical and aesthetic analysis of Marjetica regarding economic influences on art and the belief in the impossibility of architecture to disconnect itself completely from formal issues.

Wisnik then resumed his differentiation between the concept of formalism in art and architecture and emphasised that if minimalism managed to put aside form's determinant character in art, the same cannot be said of architecture due to its inherent characteristics. In the case of Brazil, the military regime blocked the assimilation of the innovative treatment of space suggested by Tropicalism and artists like Lygia Clark and Hélio Oiticica, such as the implosion of artistic support and the incorporation of the city in artworks. In Wisnik's opinion, the Italian-Brazilian designer of the MASP (Museu de Arte de São Paulo) building, Lina Bo Bardi, would be an isolated example of someone who remained connected to Brazil's post-Brasília nerve centre. Furthermore, the lecturer remembered that the harsh conflict between Niemeyer and the Swiss artist Max Bill, who inspired Brazil's Concrete Art, had already undermined any chance of integration between architecture and abstract art.

Constructivity

Chief curator Lisette Lagnado highlighted the importance of the idea of constructivity. She mentioned the presence of this concept in the theoretical guide elaborated by Hélio Oiticica for the New Objectivity exhibition, which took place in the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro in 1967 – at the same time as Robert Smithson (1938 – 1973) attacked museums and talked about 'entropy' in the art system. 'It is not possible to think about 'entropy' in a country like Brazil, where there are no strong institutions', assessed Lagnado, admitting her intentions of recovering the constructive nature of art and architecture, contrary to the decorative elements generated by excessive formalism.

The curator's contribution to the debate continued with a critique of buildings conceived without taking into account the context into which they were inserted and what kind of activities or elements they house. In particular, Lagnado cited the cases of cultural centres and museums such as Niterói's Contemporary Art Museum, designed by

Niemeyer, and the new Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre, designed by Portuguese architect Álvaro Siza, which is currently being built, having won the Golden Lion in Venice's Architecture Biennial of 2002. 'Although I do not know the exact details, I believe it was designed without the architect knowing the production of this artist', she stated.

In her closing remarks, Lagnado complained about the absence of the word urbanism, which corresponds directly to the 27th São Paulo Biennial's theme How to Live Together. 'When I think about Matta-Clark, Dan Graham or Oiticica, I think of architecture and urbanism', she observed. Based on this analysis, Adriano Pedrosa and Guilherme Wisnik thought that the lecture on the impact of the Israel-Palestine conflict on architecture, presented by Eyal Weizman on the first day of the seminar, focused completely on urbanism, even though the professor had not explicitly used this word.

Integrated Languages

The alternation between individual authorship and critical annotation aspects, visible in Marjetica Potrc's projects, was the target of Pedrosa's enquiry about the possible distinctions between 'creation' itself and the photographs and drawings produced by urban research, which are framed and circulated as works of art. The artist and architect defended the combination of different points of view, arguing that art is in constant mutation and it is what is labelled as such. 'I adore my drawings and I see them as picture books. I began producing them when I was in Caracas. I wanted to give a personal touch to my reflections on the city', she explained.

The combination of languages was also Roberta Saraiva's theme, who asked if the ideas related to space had not migrated from architecture to Brazilian art in the 1940s. The member of the Lasar Segall Museum's board of directors also mentioned two cases of interdisciplinary visual discourse. First, she spoke of some sculptures by Swiss-Brazilian architect Jacob Ruchti (1917 - 1974), whose interest in constructivism was the subject of an article she published in the *Clima* magazine. Then, she recalled Alexander Calder's (1898 - 1976) production, the North-American sculptor widely known for his mobiles who visited and familiarised himself with Brazilian architecture.

Wisnik emphasised that, in fact, the concept of space in art is always present and complimented her for remembering Calder's example. Although he could not comment on Ruchti's sculptures, he highlighted his participation in São Paulo's architect groups in the 1940s and 1950s, which were connected to the national constructive project, as previously mentioned by Lisette Lagnado. '(It was) a cosmopolitan moment, related to the founding of MASP and the Design School (ESDI)', assessed the lecturer.

The closing of the debate happened in a tone of good humour and expectation. The professor of USP College of Architecture and Urbanism, Miguel Pereira, said he was anxious, but 'in a good way'. He affirmed his belief in the future of dialogue between

artists and architects, based on a commitment to cultural roots and constructivity. 'Oscar's [Niemeyer] teams were always interdisciplinary, even in friendship. One wonders whether in the daily conversations that gave rise to Brazilian modernism, the spatial problems of architecture, sculpture or murals were ever discussed?' reflected Pereira, concluding that the Palácio Gustavo Capanema, in Rio de Janeiro, is a model for an integrated urban project.

Reconstruction Seminar

The *Reconstruction Seminar*, held on the 9th and 10th of June 2006, was set out to present the idea of reconstruction as 'effect and action, varying according to different contexts, allowing analogies and equivalences to be established and meanings to be re-built on the basis of signs expressed in different areas of thinking, such as philosophy, psychoanalysis, history, art critique and the artwork itself' (Cristina Freire, co-curator of the 27th Biennial, responsible for organising and leading the seminar). Speakers: Renato Janine Ribeiro, Tony Chakar, João Frayze-Pereira, Viktor Misiano, Jean-Marc Poinot and Minerva Cuevas.

Video-recordings and all critical reports of this seminar can be found at: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-reconstr/reconstrucao-doc/index.html

Blurring boundaries: art as social experiment

Report on Minerva Cueva's lecture 'Art and Social Change'
Fernanda Pitta

Minerva Cueva's work is situated at a delicate intersection between life and art. It somehow relies on the dissolution of that frontier, or on the irrelevance of this discussion, so dear to the twentieth-century artistic avant-garde experimentations and, still today, the object of investigation for curatorial projects, critics and researchers' reflections. When the Mexican artist inversed the presentation rationale planned for her lecture at the Reconstruction Seminar of the third preparatory meeting for the 27th São Paulo Biennial, and began by presenting her social intervention works, she demonstrated her understanding of the meaning of art today and of the artist's work.

From the first images presented, it became clear that Cuevas' work reclaims art, in a coherent and consistent way, as one of the means, or platforms, of activation of a 'social experiment'. Projects like MVC (Mejor Vida Corp.) and actions like the distribution, in Mexico, of hundreds of signs with the slogans *Why Hell if We Have the Nation*, or *Nothing in Excess, Everything Measured*, in Havana, Cuba, can be understood as strategies of political intervention and activism, that is, the orbit around civil disobedience and anti-globalisation actions, both from the point of view of the 'message' transmitted and its formal aesthetics and mediums (signs, stickers, posters, the internet).

The 'products', 'services' and 'campaigns'¹ of Mejor Vida Corp., a long-term project constituted of real and virtual actions,² are thought of as a form of public intervention in the social context of Mexico City. Distribution of subway tickets, alteration of barcodes for reducing food prices in the supermarket, recommendation letters for people looking for a job and the creation of forged student ID cards can be understood as mechanisms of a new kind of social terrorism, or perhaps consumer terrorism, a 'social and political experiment conducted in the arena of everyday life'³ that aims to oppose the notions of mercantilisation and profit.

Mejor Vida Corp. also attempts (at least in its manifesto – we don't know if its reception has been successful in this aspect) to distance itself from charity and philanthropy, affirming that it does not seek 'to deny help or solutions to everyday problems', but to search for – by borrowing the tools and procedures of Social Sciences – and 'to analyse specific problems in several economic and social contexts within the capitalist system', with 'corporate and institutional monsters' as its target. Mejor Vida Corp. wants to activate 'the practice of giving' (another question dear to Social Sciences, particularly ethnology) as an initial condition for the articulation of a new kind

1 Cuevas makes a clear reference to corporative terminology, assuming it voluntarily and purposefully in the process.

2 <http://www.irational.org/mvc/english.html>

3 http://www.irational.org/minerva/cuevas_interface-EN.pdf

of exchange, no longer market-based, but 'human, social and non-commercial'. Considered a playfully engaging experiment, the organisation defines itself as 'a non-profit corporation in the demiurgic business of rebellion'.⁴

We find ourselves with both feet firmly in the field of Social Sciences. However, the chosen field for this project's action is that of contemporary art. But for what reason? Cuevas' speech, which followed the presentation of the artworks, tried to precisely set out the terms of this question, affirming that: 'artists, as cultural actors, can collect information about society, which constitute the audience of an artwork or where this process occurs. In general, the development of Social Science makes it possible to gather and analyse information about social conditions and attitudes, which are necessary to identify the initial stage of a society before any attempt to respond to it in a creative or political way'.

The artist is the researcher that gathers data from society and returns it in order to directly influence social processes. But this intervention does not take place in an oriented or wholly planned way; rather, it seeks to deal with the appropriation and response from the public to whom it is addressed. This is what Cuevas explained whilst presenting the case of the signs in Cuba, which were sometimes criticised, and at other times assimilated, oscillating between an interpretation of the reality of economic life – its limitations and scarcity – or sometimes understood as a moral communist 'command' still to be followed, despite the numerous difficulties faced by the regime.

In a similar way, this is also what happened to the intervention made in one of the most famous French brands of mineral water, *Évian, eau minérale naturelle*, resulting in the poster *Égalité, une condition naturelle*, in a work for the Palais de Tokyo, in Paris. Cuevas' intention to use the revolutionary imagery in the poster (the logo originally had three colours and the rewritten sentence evokes the principles of the French Revolution and the Universal Declaration of Human Rights), distributed for free at the exhibition palace, resulted in its subsequent appropriation by a demonstration against the French Right, reproduced and distributed by the protestors.

Differently from many other artists and artistic collectives that usually present their works in the form of the documentation of their actions, Cuevas affirmed categorically to refuse the idea of presenting her work in this form. Ironically, she affirmed that she will document her work 'only after death', thus, opposing another fashionable practice – the archival science – in Biennials and exhibitions that have been seeking to state the death of the artistic 'object' and the apology of the 'process' and its resulting documentation.

4 Despite affirming that 'the contemporary art scene doesn't constitute the sole axis of MVC's existence, it is only a different platform on which it is activated'. CUEVAS, Minerva: "For a human interface – Mejor Vida Corp." http://www.irational.org/minerva/cuevas_interface-EN.pdf

Therefore, we can ask ourselves: in what, for the artist, resides the artistic nature of her work? In the contemporary art field, Cuevas intends her work to confront the demand 'of being rationalised, categorised and localised in a precise time and space'. Thus the same work, the investigation of McDonald's unethical practices, had different results in different contexts. In France, the action consisted of a performance in which an actor dressed as Ronald McDonald invited passers-by to enter one of the franchise's restaurants whilst giving out information about the preparation of the food sold by the company, their labour rights policies, their advertising expenses, etc. The manager of that branch could not do anything, since there was no legal argument, in a French context, that could justify interrupting the action. In Norway, on the contrary, the same action was carried out, but in a context already disrupted by a previous demonstration which was not related to this action, and the result was the arrest and detainment for four hours of the actor dressed as Ronald McDonald, an effect considered by the artist as interesting and successful.

Although the emphasis of her work *On Reason and Emotion*, presented at the Sidney Biennial, was on political accusation, and the 'categorisation' of her work was perhaps too quick, this action seems to have been restricted to the critique of the political use of the aboriginal industry of kangaroo skin (kangaroo hunting is allowed in Australia as a means of existence for the aboriginal population. No politician dares to question this license, despite ecologists' campaigns, in order to avoid losing these communities' votes), reducing to mere illustration the relationship proposed between the brand and the aesthetics of the company that buys this product for manufacturing football boots (Adidas) and the question to be denounced. The ironic/revealing play of words with the name of the German company's product, 'Predator', and the sentences scattered around the exhibition space – 'Wild Animals never kill for sport' and 'The greatness of a nation and its moral progress can be judged by the way it treats its animals' – seem to confine the work of art to an illustration strategy, that paradoxically only works when we know and, to a certain extent, are touched by the appeal of the brand (in this case, Adidas' trefoil).

The search for concrete effects and the political use of artistic freedom is also present (with more intensity) in a work presented in *Leaps of Faith*,⁵ in which she manipulated the map of Nicosia, the capital of Cyprus. The work in the city, divided since the occupation of the North of the island by Turkey in 1974 and the consequent partition of the territory between the Greeks and Turks (Republic of Cyprus and Turkish Republic of Northern Cyprus, recognised only by Turkey), resulted in the production of a prohibited and non-existent map of both cities united, and of a new symbol, the fusion of the dove (Greek) and the three windows (Turkish), using the Greek colours, blue and white, and the Turkish colours, red and white. This was an illegal action, which disregarded the express warning of both governments to work neither with the maps nor with the flags. As an artist, Cuevas believes in the possibility to exercise a new kind of freedom exclusive to the artistic class, finding herself free from answering to political acts like

5 Nicosia, Cyprus, 2005.

this and thus being able to intervene in situations in which other individuals would not have the same opportunity.

Minerva Cuevas advocates a clear position: her work is not an artistic elaboration of reality, but a direct intervention on reality that can employ artistic strategies of insertion in reality. Thus, she distances herself from historic avant-garde operations, which frequently serve as a comparison term in several critical approaches. Her goal is not to question the arts' system or the status of artworks, but to perhaps use this precedence of the aesthetic in the society of the spectacle in order to create another form of politics. In other words, her intention is not to destroy the language of artistic institutions, but to attack the language of corporations and the capitalist system, using this very language and its adherence to reality by spectacularisation.

In an interview with Hans Ulrich Obrist, Cuevas affirmed 'to take elements from the city and to make an artwork is not the same as to work with the city in social terms'.⁶ It is in this perspective that her work is critically received, for instance, in France. Jérôme Sans, one of the directors of the Palais de Tokyo, affirms in the introductory text of the exhibition Hardcore: 'For them, art is no longer a matter of simply producing a form or creating an effect; it must be a fact of reality, the hyperbole of the yawning gap left by the media, the social or the political. The work of art becomes material for provoking a reality, for questioning, rather than something to be contemplated.'⁷

For Cuevas, the practices, whether artistic or activist – that is, political – must be understood in ethical terms and, from this perspective, they cannot be separated. Both have social change as a general goal, because each individual has the task of analysing his/her own environment and evaluating forms and means to live as a part of it and, in this way, to become a creator. Therefore, any border between art and politics disappears.

6 <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-0107/msg00160.html>.

7 http://palaisdetokyo.com/hardcore/texte/edito_french.html.

Of the reconstruction of the commonplace

Report on the Reconstruction Seminar debates
Vinicius Spricigo

How can we live together without the modernist myths of universality and national identities? To put it in other words, how can we define a project of mutual coexistence when the ideas of civilisation and culture seem so unstable or even obsolete? Latent in the lectures and debates of the two first seminars (Marcel, 30 and Architecture), the problem of contemporary collective life was central to the debates of the Reconstruction Seminar.

In the first session of lectures, we had the opportunity to examine the link between architecture and political philosophy based on two different approaches to the 'symbolology of the place', to use the expression of the co-curator and the organiser of the Reconstruction Seminar, Cristina Freire; the 'anthropological defeat' of the old USSR in Vietnam (Renato Janine Ribeiro) and the appropriation of Martyrs' Square by the Lebanese population after the murder of the Prime Minister Rafiq Hariri (Tony Chakar). 'Does the possibility for us to appropriate public spaces still exist?' This was the first question asked by the Biennial's co-curator. Renato Janine Ribeiro highlighted the difficulty of this appropriation due to the emptying/marginalisation of public spaces, citing as an example *Praça da Sé* (Sé Square), São Paulo's ground zero. The stage for political protests in the past, the square today is neglected and marginally occupied by taggers and the homeless. The speaker, however, did not fail to consider the critical potential of tagging, expressed through the humorous tone of sentences such as: 'Don't buy newspapers, lie yourself'. Finally, Ribeiro affirmed that the question posed by Cristina Freire refers to a utopia that is not viable today; a fact demonstrated by the temporary effect of manifestations such as the one in Martyrs' Square.

When the debate was opened to the public, Veronica Cordeiro questioned the relevance of blank spaces in Tony Chakar's 'architectural representations'. 'Would the non-representation of built spaces not be equivalent to the omission of knowledge that could be accessible?' In the lecturer's opinion, questioning the conventions of architectural representation, such as, for instance, the blank space in a drawing corresponding to an empty space, is precisely about an attempt to make the spectator rethink the arbitrary relations of this language. The project by the Lebanese Academy of Fine Arts professor, which also generated debate with his students, intended to problematise architectural representation (sections, views and floor plans), by inventing new ways of representing space in its communicative aspects. Another member of the audience asked Tony Chakar about the reason why the Martyrs' Square occupation was only presented as an architectural representation (a model): 'is this place for living together not possible in reality?' The lecturer mentioned the difficulty of finding any photographic documentation of this occupation and took the chance to highlight that the exhibited projects seek to produce 'unities of measure for infinite spaces' (poetical spaces), such as, for instance, some slums in Beirut, which, despite not offering

any infrastructure to their inhabitants, are considered a true 'home'. Therefore, it is about the attempt to represent something intangible.

Questioned by the public about the subject-object relationship in the 'anthropological war', Renato Janine underlined that this is not, in fact, 'a war', but an 'anthropological defeat' suffered by the USSR in Vietnam, where the dialogue between two completely different cultures was impossible. According to Ribeiro, in these cases the subject-object relationship (or rather intersubjective) is not based on dialogue, in exchange and reciprocity, because the impossibility of translating discourses and the non-existence of communication points make the connection between the subjects 'contrived'. One of the outcomes is the fact that translation of everything into 'Western' terms precludes other cultures from expressing themselves in the global system.

Commenting on Renato Janine Ribeiro's lecture, who opened the Reconstruction Seminar affirming that 'we are in a time of discarding' and highlighting the necessity of an 'ethics of separation', which defends the 'preservation of the memory of what was good', the 27th São Paulo Biennial curator, Lisette Lagnado, evoked the philosopher F. Nietzsche, to whom 'it is necessary to forget in order to continue', and, consequently, to live together. 'How can we think about peaceful coexistence between Israelis and Palestinians without forgetting?' For Lagnado, mourning and vengeance are connected to remembrance and memory. Mourning precludes life from progressing normally and vengeance leads to conflict and impedes peaceful coexistence. In this sense, forgiveness would be associated with forgetting and, thus, the only way out of the conflict would be to turn history into a *tabula rasa*. On the other hand, it is worth quoting another philosopher, H. Marcuse, to whom forgetting meant 'forgiving what would be unforgivable if justice and truth prevailed'. Marcuse certainly referred to the impossibility of forgetting the horror of the Holocaust. It would be prudent, however, to understand how the Germans and the Jews managed to move on without forgetting the Nazi horror and to bear in mind one's shame and the other's pain.

Janine Ribeiro's reply followed this direction, characterising the Israel-Palestine conflict as pseudo-ethnic, where the main issue at stake is the construction of a prosperous environment for both groups, thus giving preference to political and economical aspects instead of 'anthropological' ones. It is worth remembering that this conflict resumed when, in the post-war period, the State of Israel was created as reparation for the Nazi's crimes in territory occupied by the Palestinian community. Finally, the lecturer affirmed that: 'strictly speaking, the big problem is not death, but the future of those who are alive'. It is not the feeling of revenge that motivates conflicts, but the lack of perspective regarding the future. In his words, 'the problem is not past suffering, but present suffering'.

What do we have in common? How can we live, collaborate and work together? Finally, what can be done so that we can build a space for coexistence and collaboration based on a 'relational aesthetics'? These questions, elaborated in the context of the artistic 'communities' presented by Viktor Misiano, were in tune with the debates in

the first session of lectures. However, the focus of the discussion moved from the temporal axis (history and memory), where the debate of the previous night had ended, to the spatial axis, based on a problematisation of public space.

Opening Saturday's session of debates, the exhibition curator, Lisette Lagnado, posed a question to the Russian curator, which problematised the existence of public space in his country and its distinction in relation to private space. Viktor affirmed that this was a central question to international contemporary art during the post-war period, as the underground (marginal) artistic circle operated an interconnection between public and private. A good example would be the APT-ART, in which apartments stopped being private spaces, but in the political context of that time, marked by authoritarian States (which was a specificity of Eastern Europe and the Americas, because Europe and the USA were under the aegis of the welfare state and Africa was going through a period of anti-imperialist wars), they became 'interiorised' public spheres, where individuals organised something collective in a private environment. Currently, we observe exactly the opposite: experiences of private life (drinking, talking etc.) acted out in public, which build a new way of interaction between public and private. Cristina Freire commented on Misiano's reply, highlighting the difference between the (historical) 'necessity' of creating alternative spaces within authoritarian regimes, in which those were the only possible alternatives, and the current search for spaces considered alternative, which often configure themselves as movements of the very artistic institutions seeking the instrumentalisation of public space. In the audience, Ana Paula Cohen replied to this comment affirming that there is currently a 'necessity' for alternative spaces, even if this is a different kind of need. Moreover, in her words, 'today we have more difficulty in differentiating public and private spaces, due to their fluidity'. Therefore, temporary spaces (zones) for actions are created. Here we have, perhaps, a reference to the example mentioned by Tony Chakar: in spite of Martyrs' Square being a public space, its temporary occupation aggregated other uses and meanings to this space. Lisette Lagnado would later affirm that she agrees with this 'question of the temporary'. Today, she continues, 'there are no longer eternal projects, but temporary collective moments that leave residues'.

Finally, Lagnado questioned the spectator's voyeurism in the work of artist Orlan – one of the artists introduced by psychoanalyst and Professor João Frayze-Pereira. 'Could she be placed alongside the other presented artists, perhaps as the bulwark of the society of the spectacle (Guy Debord)?' Frayze-Pereira did not see Orlan's work as such, firstly, by not recognising the dramatisation in it and, secondly, because the voyeur seeks fascination in the object, while the spectator of Orlan's work, and of the society of the spectacle in general, 'leaves the exhibition with nothing', because images are abject. Lagnado replied stating that we can also be voyeurs of the abject, of this exploration of the 'disgusting' that Orlan promotes, recalling some sensationalist TV shows.

It would be interesting to observe that artists such as Orlan no longer operate in the public space in its strictest sense, that is, a space generated by the State and used

collectively, but in the media space, the stage for artistic and social interventions which were discussed in the last session of debates.

A debate on the relations between art and activism, or, in other words, between aesthetics and ethics, followed the last session of lectures of the Reconstruction Seminar, which presented two distinct programmes of artistic intervention: in the institutional space, with the dilemmas and impasses of the Daniel Buren exhibition at the Guggenheim (NYC), the theme of Jean-Marc Poinot's conference; and in the information space, with Minerva Cuevas' media activism.

Initially, Tony Chakar questioned: how the 'Buren incident' (namely, the removal of his work from an exhibition at the Guggenheim, in 1971, curated by Diane Waldman, upon the request of Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth and Richard Long, who shared the exhibition space with the artist) can be considered an example of conflict inside a 'shared space'? According to Jean-Marc Poinot, the division, and consequently, the sharing of this space, is something 'imaginary'. Therefore, a good curator should know how to divide and share the exhibition space. One of the attributes required of a curator is to act as manager of the space shared between works and artists, so artworks compete for the spectators' attention, not amongst themselves. Therefore *a priori* it would not be an anti-ethical attitude by the curator to refuse an artist's proposition after considering the reasons presented by Judd, Flavin, Kosuth and Long (namely, the interference of Buren's work due to its dimensions and disposition in the exhibition space). The 'scandal' highlighted by Poinot involved the removal of Buren's work at the request of the artists who shared the exhibition space with the French artist.

But there is another question involved in the Buren incident at the Guggenheim. Stéphane Huchet questioned Jean-Marc Poinot on the reasons that would have made Joseph Kosuth oppose Daniel Buren in such a way. The French lecturer did not mention the personal reasons which motivated Kosuth's attitude, but alluded that Buren, in his words, a 'painter', was dealing with questions that were precious to conceptual artists (institutional critique). As Daniel Buren's work went beyond the white cube's imaginary limits, invading the autonomous space that should house the work, and the institution's architectural limits, he uncovered the limitations and criticised the artistic institution from within. Maybe the actual reason that made Buren displease both minimalists Judd and Flavin and conceptual artists Kosuth and Long, was the crossing of the barrier separating two artistic intervention strategies, time-space site-specific minimalism and the institutionalised art system in which conceptual art operated. Thus, the problem arose because there was a frontier in the 'shared' space, which divided two distinct groups, and Daniel Buren opted to act in the borders of this frontier.

Coincidentally or not, Mexican artist Minerva Cuevas operates in a space different from those of the minimalists and conceptual artists. Her work's operational space is informational; it acts through a discourse, which at its core cannot be differentiated from the discourses of large corporations and telecommunication systems. Following

the request made by Stéphane Huchet, Jean-Marc Poinot commented on Cuevas' work, stating that unlike Daniel Buren, whose work was in dialogue with the institution through architecture, Cuevas used a 'corporate' language and media images. In this sense, we can infer that although conceptual artists have gone beyond the institutional space, the focus of their attention and criticism was still the same space. On the other hand, the critical power of Cuevas' artistic programme is no longer directed at the artistic institution, but to the 'mediatised' public space, which she intends to ethically modify. However, beyond the seducing nature of the artwork, highlighted by Tony Chakar, we have to distance ourselves from these artistic strategies. In certain cases, such as, for instance, switching price labels in a supermarket, making food products cheaper for consumers, the activism seems to overshadow the art – the artist herself mentioned that many people question whether she is an artist or an activist. In other cases, such as the use of corporate symbols (the 'clown' representing a fast food chain), the strategy of action becomes naïve if compared to the marketing strategies of large corporations. Tony Chakar highlighted the need for an action proportionally complex to those used by the system in which we are intervening, in order to avoid its easy appropriation. Wouldn't the media exposure promoted by the artistic intervention – the artist herself mentioned the repercussion in the press – be ultimately beneficial to the criticised corporation in line with the famous saying 'no press is bad press'? Moreover, in Stéphane Huchet's words, 'couldn't art be political by itself without being militant and committed?' After all, 'the work of art expresses its own politics'.

In the seminar's closing remarks, presented by Cristina Freire, the São Paulo Bienal's co-curator emphasised the need to reconstruct conceptual art's history based on two distinct points of view: a North-American and European one associated with *site-specific* strategies and institutional critique, and a Latin American one associated with discursive *site-specific* practices, historically represented by Cildo Meireles.

Collective Life Seminar

The *Collective Life Seminar*, held on the 4th and 5th of August 2006, was set out to discuss and open up the Biennial's title theme – 'how to live together' –, to consider the (im)possibility of living with each other's differences, the difficulty of dialogue and synchrony between those who are dissimilar and how to imagine a common world, in practical terms, within the context of a biennial. In the seminar's presentation brochure, chief curator Lisette Lagnado referred to Hélio Oiticica's Environmental Programme as a basis for creating the 27th Biennial's conceptual platform, stressing that the word 'community' appears repeatedly in his programme. Speakers: Jane Crawford, Celso Favaretto, Jeanne Marie Gagnebin, Catherine David, Peter Pál Pelbart and Yuko Hasegawa.

Video-recordings and all critical reports of this seminar can be found at: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/index.html

Necessary Discomfort

Report on Catherine David's lecture:
'New Means of Expression in Pedro Costa's Films'
Ana Letícia Fialho

The theme of the 27th São Paulo Biennial, 'How to Live Together', seems to have acquired an urgent and sombre tone lately. This became clear during the Collective Life Seminar, hosted by Lisette Lagnado, which took place on the 5th and 6th of August. All participants were downbeat when describing the current state of international politics and expressed their difficulty in presenting positive answers to the proposed themes.

Catherine David started her lecture recalling that the question of 'How to live together/collective life' provokes great discomfort, even more so if we consider the almost total Western complicity in Israel's and the United States' attacks against Iraqi, Palestinian and Lebanese people.

Everyone shares David's repudiation of the violence prevalent in the Middle East; however, the curator is closer to the region than most people present, as she has been developing the project Contemporary Arab Representations for over 8 years. One of the outcomes of this project was the exhibition *The Iraqi Equation*, recently showcased in Berlin and Barcelona, precisely at a moment in which the urgency to discuss the situation experienced by this country is evident.¹

The discomfort which David referred to sounded like criticism of the curators' choice, that is, of its, perhaps, excessively optimistic proposal to reflect on art and collective life, at a moment in which the social reality in Brazil and the reality of international politics make it almost impossible to find a way out within art and/or everyday life.

However, to me, such discomfort seems to be timely and even necessary, as it forces us to change place, look around and seek alternatives. This is, in my understanding, the challenge of this Biennial's seminars.

Prior to Catherine David, Jane Crawford and Celso Favaretto responded to the curators' provocation by presenting a historic perspective, introducing to the debate the context in which Matta-Clark and Oiticica developed their collective artwork-actions.

David drifted away critically from this perspective, stating that individualism, selfishness and cynicism are currently dominant, which is far removed from the utopia of the 60s and 70s. Nowadays, indifference towards current events is stronger and the

1 For further information: http://kw-berlin.de/english/program_frameset.htm and http://www.fundaciotapi.es.org/site/rubrique.php?id_rubrique=580. It is interesting to note that Catherine David has been interested in what Geraldo Mosquera usually calls the 'silence zones' for a long time, that is, regions that have or had little visibility in the international contemporary art circuit. In the early 90s it was Latin America, when few European curators worked with the region's contemporary production, and more recently with Arabic production, which is still unknown by European curators. This allows David to distinguish herself (in Bourdieu's sense) in the art system.

unacceptable is inversely proportional to geographic distance. She has a particularly strong point here.

It is around the issues of distance, proximity and place that Catherine David builds her lecture on Pedro Costa's work, as to him distance and place are also fundamental elements.

Costa's film production, particularly his feature-length film *In Vanda's Room* – from which we watched some extracts – is, according to David, linked to the concept of 'active distance' proposed by Jacques Rancière. Rancière, who had already commented on the film when he was in Brazil in 2005, was quoted time and again and his concepts were revisited during the seminar's discussions.²

David opposed the 'active distance' established by Costa to what she considers 'pseudo-critical' works, sometimes well-intended but naïve, which only reaffirm the subject's position in their own role (poor, oppressed, in other words, the passive victim), mentioning Sebastião Salgado and Shirin Neshat as examples.

It is unnecessary to comment on Salgado's so-called poverty aesthetics, but maybe it would be worthwhile, at a different moment, to disagree with David regarding Neshat. However, the criticism is correct in defining Costa's example as unique. In fact, his subject-characters, 'the other' in our collective life, are not abstract beings, or distant, they do not even inhabit a non-place, quite the contrary, they are part of his universe, and the artist exists alongside them: 'every person has a place in the world (...) I mean, in this horrible society, having a place, a base, is good, otherwise our own inner self is stolen from us. I would start shooting because I found a place, the base that allowed me to look around, almost 360 degrees, and see my fellow inhabitants, my friends. And I started to see how the neighbourhood came to and left Vanda's room'.³

Costa shoots places and people he knows well, inhabitants of the Fontainhas neighbourhood in Lisbon. These relationships were built over time and have remained. Costa follows the path of these characters, who after *In Vanda's Room* were evicted and sent to live somewhere else, in an imposed place, without affective memory. Such displacement is the theme of his most recent film, *Colossal Youth*, which was shown and received high praise at Cannes this year.⁴

According to David, 'what is interesting in Costa's work is the capacity to experience the world and 'the other' by overcoming restrictive circumstances, which give the individual a place in the world (social status, education, geopolitical status) and finding means of expression that are not part of the constraints (pathos) or pure subjectivity

2 It is worth referring to the text *Política da Arte* (Art Politics), a transcription of Rancière's presentation at the seminar *São Paulo SA: aesthetical, social and political practices in debate* (São Paulo, SESC Belenzinho, 17-19 April, 2005): www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf

3 Interview with Pedro Costa: <http://www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm>

4 Please refer to: 'Costa Bravo', by Philippe AZOURY and Olivier SEGURET, published in May 27th, 2006 *Libération*, quoted by David, from where drew some of her observations.

(projection onto 'the other's' history/life). Overall, the active distance that he is able to establish. (...) The process of forming a community, living together and getting along, depends on the artist's choice. Trying to explain it would be irrelevant'.

Indeed, Catherine David does not explain it, she simply highlights some aspects of Costa's work which are hints on how to think of the collective life, which is possible once the 'right distance' is established, or better said, the active distance, which 'is built through shooting, lighting and sound. The way Costa works has much to do with the result of his work'.

Such a production system is not separate from life, it is life itself, the coexistence, the way we relate, negotiate, converse and create situations in which the role of 'the other' is necessary but not imposed, allowing the establishment of trustworthy and respectful ties.

The artist, the subject-characters and the spectator take part in this negotiation of each other's place. It relates to distance and time – time for approaching, drifting away, leaving and even rupturing.

Catherine David noted that 'the idea of syncope is important, things stop, break-up and restart but never from the same place, which is a Godard concept'. An equally fundamental quote from Godard fits well when discussing In Vanda's Room: '*On ne peut pas voir si on a peur de perdre sa place*'. That is, artist, character and spectator cannot see (live) if they are afraid of losing their place, of leaving the place that is socially assigned to them.

More importantly, nobody is confined to only one role or one place. As David insightfully noted about Pedro Costa's characters: 'he never secures any position in the world – marginal or cruel. The 'essentialisation' of a group never happens, on the contrary, characters expand under the lighting and their presence, but never because a sympathetic or judgmental eye falls on them'.

David emphasises the fact that in Costa's work there is no clear division between good and evil, right or wrong. The artist does not make simple choices.

On this matter, it is worth going back to Rancière's text, which reminds us of the film's 'open-work' aspect. 'The author refuses to enlighten us about the objective forces that both produce and suppress slums. In addition, it is possible to say, inversely, that this absence of explanation puts us in front of that which is really political: not the knowledge of the reasons that produce this or that life, but the direct conflict between one life and its capabilities.'⁵

Another moment of Catherine David's lecture worth highlighting regards the faint division in Costa's work between documentary and fiction. David quotes Rancière once more: 'fiction is not about telling imaginary stories. It is the building of a new relationship between appearance and reality, the visible and meaning, the singular and the

5 Jacques Rancière, op. cit.

common'. She adds: 'the surreal sometimes appears in contact with reality itself'. The artist does not make a record of reality nor presents a completely subjective interpretation of facts. He creates a work of fiction based on at least two perspectives of reality – an individual one (his vision of the world) and a collective one (of his work's subject-characters), both sharing the same social space.

Ultimately, Catherine David's initial scepticism turns into a positive vision, showing how a film such as *In Vanda's Room* can help us think of a possible collective life that does not pre-exclude 'the other' from our circumstances.

David's intervention lacked any mention of the aspects that may be the most impressive in Costa's work, the way in which he escapes from the trap of 'poverty aesthetics', without giving up on formal rigour. We could quote here – even though David omitted to – Jacques Rancière's relevant observation: 'the power of the film lies in the tension between the scenes of a wretched life and the aesthetical possibilities it contains'.⁶

Nonetheless, given the political stance taken on by the 27th Biennial's curatorship, reiterated in all preparatory seminars up to this point, there are more urgent and interesting issues to be approached by the art world than minor formal issues.

6 Jacques Rancière, op. cit.

Of (im)possible dialogues

Report on the first four Seminars
Liliane Benetti and Vinicius Spricigo

What is the significance and the role of the International Seminars organised by the curators of the São Paulo Biennial in suggesting a confrontation of the ephemeral nature of major art exhibitions through a series of debates related to 'living together' – the theme of the 27th Biennial, inspired by lectures given by Roland Barthes at the Collège de France between 1976 and 1977 – and an exhibition based on the concepts of Hélio Oiticica's Environmental Programme (Building Work and a Programme for Life), without, on the one hand, ignoring the growing sensationalisation of, or media focus on, social relationships, and on the other, the tensions and conflicts that have erupted in the geopolitical world? The answer is uncertain: the seminars are still under way and the exhibition hasn't even opened. Moreover, the actual format chosen by the curatorial team seems to be a gamble that contradicts simple and definitive conclusions. As such, this 'report' is necessarily incomplete, not intending to give an overview or summary of the themes covered in the previous events (Marcel 30, Architecture, Reconstruction and Collective Life), but to bring forward some of the more rousing subjects raised by the lectures that, despite the specifics of the themes tackled, discussed modern methods of building and re-building communities, spaces and common sensibilities; in short, (im)possible relationships and exchanges.

It must be mentioned that the issue raised by the chief curator of the exhibition and organiser of the Collective Life Seminar, Lisette Lagnado, about the impotence of art in the face of the brutality of power silenced the audience in a demonstration of rejection of the violence perpetrated in conflict situations, in which political negotiation and dialogue are not as effective as expected. Even if art should not escape this issue in the way that no other real-life situation should, it equally cannot single-handedly offer the solution. The curator herself expanded on her doubts, questioning the feasibility of the establishment of an ethic of cohabitation supported by the pursuit of a sensible distance between individuals who belong to different groups, or as Catherine David emphasised in the conference New forms of expression according to the films of Pedro Costa, by quoting Godard, 'it is not possible to see clearly when we fear losing our position'. David drew on Jacques Rancière's concept of 'active distance' to distinguish, on the one hand, the artistic works that try to move the individual from his own position and place him at a certain distance from 'the other', encouraging coexistence and a building and sharing of common space and, on the other, certain naïve but well-intentioned pseudo-critical works that end up reaffirming the subject's place, keeping him forever in his own position.

The question about the naivety of a supposedly critical kind of art, 'which is either political or enlisted', in the words of Stéphane Huchet, was also part of the debate between Minerva Cuevas, Victor Misiano, Tony Chakar and Stéphane Huchet, mediated by the organiser of the meeting, Cristina Freire, at the Reconstruction Seminar.

Faced with a kind of art that offers to become directly involved with social relations, such as Cuevas' work, Huchet recalled a highly relevant statement by Kosuth, namely: 'Within social grammar, punctuation begins with art'. In other words, art either has to employ its 'own resources' to 'run its own policy', or, on engaging in interventions, it will in fact run the risk of resembling activism, independently of the complexity of what it proposes or of the results obtained. So, tension is inherent to politics and art, and the attempt at filling the gap of institutionalised politics with art tends, in most cases, to limit it to welfare, reducing its inherent critical potential.

It is understood, therefore, that relationships between the individual (artist) and the community are mediated by language (art) and, so, active distance (living together) is created in the production of the work itself. This is probably why art is persistently called to become a symbol of work. Moreover, Jacques Rancière is, not by chance, a much quoted thinker at these conferences, along with Barthes, since he clearly asserts that art crosses over into politics,¹ i.e. in the sharing of common experience. In his words, 'it, (art) forestalls the end – the suppression of opposition (among those who do or do not participate in the common experience) – that work is still not in a position to conquer by and for itself'.² And this occurs through productive processes that are inherent to art, the act of manufacturing and of creating visibility, that define new relationships between doing and seeing. Artistic practices are, therefore, 'ways of doing that intervene in the overall distribution of ways of being and forms of visibility',³ that enforce the principle of work within themselves, namely, 'the transformation of sensitive material into the community's self-presentation'.⁴

For it was precisely through Rancière that Lisette Lagnado linked Hélio Oiticica, Marcel Broodthaers, and Barthes' 'living together', in the lecture *The art institution under suspicion*, in a reference to Schwitters: 'these are procedures that build a single area of impropriety, a level of artistic Communism that can attach itself to the other or reject it in the name of the common sensitivity that is being built'. However, the importance of the creation of a common area is something that comes close to not only Oiticica and Broodthaers, but also to other artists that produced significant works in the sixties and seventies, including Gordon Matta-Clark and Dan Graham. It should therefore be noted that many artists of that period inhabited and shared the same space, sometimes inharmoniously, whether the artist was institutionalised or 'alternative', and one need only remember, for example, the arguments that occurred in Soho or the controversial removal of Daniel Buren's works from the Guggenheim.

It should also be emphasised that, because of the geopolitical landscape imposed by the Cold War, the artistic works of those decades, and subsequent ones, were

1 For Rancière, 'politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and possibilities of time'. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org/Ed. 34, 2005, p. 16-17.

2 *Op.cit.*, p. 67.

3 *Op.cit.*, p. 17.

4 *Op. cit.*, p. 67.

characterised by very specific contexts in the West and in the East, as stated by the Russian critic and curator, Viktor Misiano, in the lecture *Collective creativity: an Eastern European matter*. It would appear that communities in Eastern Europe were a substitute for space that was institutionalised, non-existent or controlled by the authoritarian state, or in his words, 'private communities were established as the only form of genuine and direct contact between artists and activists, and as the legitimisation of art as a social phenomenon', as 'in post-Communist countries that were immersed in economic and social crises, the institutions themselves began to break away from artists, disappearing or losing their operational capacity'. This is the most acute difference pinpointed in relation to the West, where the concept of community emerged as an alternative that had a dialogue with institutionalised space, as seen in the work of Buren who, in fact, literally crossed over into common space and institutionalised space. For, in the words of Misiano, 'in the Western world, artists associated with the idea of relational aesthetics broke away from the public institution and created relational communities within the art system, acting as 'parasites' in these spaces, availing themselves of their resources and continuing to benefit from their legitimacy. It would make sense to end this report here, leaving Misiano's ideas in the air. It will therefore be up to the next round of lectures that will be starting soon, the Exchanges Seminar, organised by the co-curator Rosa Martinez, and to the much-awaited presence of Nicolas Bourriaud, the author who propagated the concept of relational aesthetics, to raise new questions and, hopefully, propose a few answers.

Exchanges Seminar

The *Exchanges Seminar*, held on the 9th and 10th of October 2006, was set out to discuss 'the idea of transfer and exchange as a more optimistic form of organisation amongst people. From communication and love to religion and work, all aspects of our life can be viewed as parts of an economy of giving and receiving, despite the usually unstable equation between these two elements, be it in the political, artistic, social or emotional spheres' (Rosa Martinez, co-curator of the 27th Biennial, responsible for organising and leading the seminar). Speakers: Maria Rita Kehl, Renata Salecl, Carlos Jiménez, Ernesto Neto, Nicolas Bourriaud and Paulo Herkenhoff.

Video-recordings and all critical reports of this seminar can be found at: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/index.html

Slightly beyond the commonplace: relational aesthetics and its use in the institutional field

Report on Nicolas Bourriaud's lecture: 'Relational Aesthetics, Politics of Relations'
Ana Letícia Fialho

Lisette Lagnado made some considerations before introducing Nicolas Bourriaud at the Exchanges Seminar last October. She recalled that art is a meeting place and that the goal of the seminar – organised by Rosa Martínez – was precisely to propose the discussion of that which exists 'beyond art' – coexistence, partnership, collaboration and exchange.

Coexistence is obviously a fundamental issue for the curator, who chose Roland Barthes' seminars at the Collège de France in 1976-77¹ and Oiticica's Environmental Programme of 1960s, as the foundations for the conceptual platform of the 27th São Paulo Biennial.

Art's potential to transform social space and human relations is also a central question in the work of French critic and curator Nicolas Bourriaud, author of *Esthétique Relationnelle* (Relational Aesthetics), which became a major reference work in the international contemporary art circuit. Edited in France in 1998 and currently translated into several languages – *Esthétique Relationnelle* is a collection of articles published in magazines and catalogues since 1995,² in which the author attempts to define the most remarkable trends in the art production of the 1990s, leading to the concept that gives the book its title.³

Before moving on to the discussion of the seminar lecture I would like to mention some points about his theory.

Bourriaud formulated his concept of 'Relational Aesthetics' based on his day-to-day experience with emerging artists of that period, including Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft and Dominique González-Foster. Despite having a very different production from each other, the artists examined by Bourriaud often worked in collaboration and shared a concern regarding interactivity and the relationships between the artist, the social space and the spectator. This concern around context and interactivity was, therefore, the specificity of contemporary production in the early 1990s or, at least, the specificity of the production that interested Bourriaud at the time.

Bourriaud defines 'Relational Aesthetics' both as a critical method – a way to approach 90s' production – and a sensibility shared by these artists: the concern with human

1 Roland Barthes, *Como viver junto*, Martins Fontes, São Paulo, 2003.

2 Bourriaud was the editor of the magazine *Documents sur l'art* in which he published most of the texts re-edited in the book.

3 Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Paris, les Presses du Réel, 1st edition 1998. In order to write this report I have referred to the English edition published by the same publisher in 2002.

relations within art, that is, the artists' concern with their surroundings and public. This concern is very similar to that proposed by the 27th São Paulo Biennial, under the theme of 'How to Live Together', and it is certainly not a coincidence that some of the artists mentioned by Bourriaud were present at the Biennial.

However, whilst Lagnado based her programme on a solid conceptual apparatus, introducing a historical perspective – one of the most interesting aspects of the exhibition – Bourriaud does not refer to the roots of his relational aesthetics.

In my opinion, the most serious issue with Bourriaud's proposition is not related to the aesthetics he defends, but the fragility of his theoretical basis. In addition to the somewhat Eurocentric point of view, there is a lack of historical perspective in the book, not to mention a superficial and utilitarian use of certain authors, such as Marx, Deleuze and Guatarri and Lyotard. Following the many criticisms his work has received, Bourriaud has been further developing some of his points, but those of us who have already read his texts or seen his lectures know that there are not many changes, as he often goes back to the same artists, the same examples and the same references without going into too much depth.

The object of his analysis, however, is valid. Bourriaud was one of the first critics to draw attention to a very interesting aspect of the emergent artistic production of the 1990s, which relates to the question of 'How to Live Together'. The question however is not if this production is interesting, but if, in fact, the concern with interactivity is a particular and exclusive trend of the 1990s as he defends, or if interactivity is simply an updated version of the ideas proposed by artists such as Hélio Oiticica more than 30 years ago.

Lisette Lagnado is right when she asserts that the work, the thought and the inventive theory of Hélio Oiticica – which were used to conceive the 27th São Paulo Biennial's project – are fundamental to analyse the exchange and interactivity in the domain of arts. However, during the seminar, Lagnado underlined that, in his book *Esthétique Relationnelle*, Bourriaud does not mention Hélio Oiticica not even in the bibliography. Actually, the book does not have a bibliography but an index of artists and authors.

Bourriaud admits that, in the early 90s, he did not know the work of 'Oiticica'. Taking into account the way he pronounced the name of the artist, it seems that even today Oiticica is not very familiar to him. But he did mention other artists such as Tom Marioni, who in 1971 in San Francisco proposed the idea that 'drinking beer with friends is the highest form of art', and Matta-Clark and his interventions, in particular 'Food', as examples of a 'sensibility that would have anticipated relational aesthetics'.

For the French critic, however, there is a significant difference between the production of the 1990s and the production of the 1960s. In his book's introduction, Bourriaud criticises those who think that an inventory of past issues is enough, and regrets the fact that there are no valid answers to understanding the present. He proposes an

understanding of contemporary production that does not hide behind a 1960s' history of art.⁴

In the Exchanges Seminar he reintroduces the same argument: 'a great mistake which is often made is trying to equate the works of the 60s and 70s to those of the 90s'. In the 1960s and 1970s, the grand narratives of the avant-garde and modernism came to an end. The interesting aspect of that time were the artists who tried to expand the definition of art by exploring the possibilities of art as language, such as Yves Klein in 'Void', exhibited in Paris in 1958, or 'Food' by Matta-Clark.

According to Bourriaud, these issues are no longer important: 'in a way, artists, critics, curators and the public are not concerned with the definition of art; where it begins and where it ends or where it comes from. That is now heritage. The vocabulary of 1990s' artists and of the younger generation uses ready-made forms, practices and elements from the vocabulary invented at the beginning of the 20th century, or in the 1960s and 1970s'.

On the other hand, Lagnado defends – rightly so – Oiticica's Environmental Programme and its ethical and social meaning by stating that it 'resonates today in contemporary artistic practices more than it did when it was elaborated'. Some ideas, such as the passage from the museum to the world, reflect the way people organise themselves daily in the social sphere.⁵

Surely, the context is not the same, but the concern with interactivity pointed out by Bourriaud as distinctive of 1990s' artistic practices, as well as 'recycling' practices, does have precedents in the history of art, and could be discussed and approached with the propositions Oiticica formulated in the 1960s.

Lagnado and Bourriaud's divergence concerning the historical roots of a 'relational aesthetics', and which, in fact, suggests a divergence in the comprehension of art history in a more general way, points to a wider problem on a geopolitical level. Lagnado's position, whilst defending the historical importance of Oiticica's production and the contemporaneity of his ideas; and Bourriaud's – who does not recognise such importance – are determined by the context in which they act. The 'failure' in Bourriaud's repertoire, by not including Oiticica, is just another example that art history and critical theory in the US/Western Europe axis in the 1990s greatly ignored the research developed outside it by artists from 'silence zones'.⁶ Unfortunately, what is said or published in this central axis ends up having a greater repercussion in the international contemporary art circuit, even though the silence zones and their agents, occasionally, manage to speak up.

4 Bourriaud, *op. cit.*, Foreword, p. 7.

5 Lisette Lagnado's text published in the Exchanges Seminar's brochure, 9th and 10th October 2006.

6 Expression used by Gerardo Mosquera. View: G. Mosquera et alii, *Zones de Silence*, Amsterdam, Rijksakademie van bleedende kunsten, 2001.

Despite receiving more criticism than praise, Bourriaud is regularly mentioned in discussions on the relation between art and interactivity. His ideas have become an important reference point, introducing a new paradigm for some. In the seminar's introductory text, Rosa Martínez states: 'the Exchanges Seminar focuses on the idea of transfer and interchange as part of what could be considered a new relational paradigm. (...) In the art field, 'relational aesthetics' became a kind of orthodoxy, in which collaborative and interactive processes seek to eliminate the distinction between the artist as a producer of objects and the spectator as a passive consumer of visual messages. In relational aesthetics, the interaction of subjectivity is fundamental to the production of new forms of sociability.'⁷

Next, I will discuss some of the themes developed by Bourriaud during his lecture. Even if far from establishing a new paradigm, in my opinion, his propositions deserve attention. Firstly, because, for better or worse, they have been provoking heated discussion in the field of contemporary art, which is already positive in itself. But secondly because they have triggered discussions on highly pertinent themes, such as the relationships between art, politics and ethics, forcing people to take a position, which in my opinion has its merits as it rejects the 'aesthetical impartiality' defended by some of the agents of the contemporary art scene.

Art in context

Bourriaud has always considered artistic production in its context. However – rightly so – he believes that the meaning of an artwork cannot be given solely by its context. For him, it is important to understand the historical moment in which certain aesthetics appear. In his lecture, he pointed out some macro-social factors that had a significant impact on the artistic production of the 1990s. Firstly we had the indirect influence of technology. In the same way photography made impressionism possible, allowing the development of a new form of painting (albeit still based on a very archaic form of representing the world), the Internet and its networks have had an indirect influence on the development of art in the 90s.⁸

His second point was the boom in the service industry. In post-industrial societies, the driving force of the economy is the processing of existing materials. Therefore, the engineering of human relations became an industry like any other and this has had an impact on contemporary production.⁹

7 Rosa Martínez, Exchanges Seminar's brochure.

8 It is worth mentioning that many authors have already explored – in greater depth and more seriously – the influence of the last technological revolution on contemporary culture: James Clifford, Néstor García Canclini, Anthony Giddens, Frederic Jameson, David Harvey and Arjun Appadurai, amongst others. None of them are mentioned by Bourriaud.

9 This theme is developed in more detail by Bourriaud in the book *Post Production* (Les presses du reel, Paris, 2003), considered a follow-up to relational aesthetics, where he proposes a typology of post-production, recurring in contemporary production: to re-programme existing works, to utilise styles and historical forms, to use images, to use society as a repertoire of forms, to invest in fashion and media.

Bourriaud also referred to the end of communism as a factor that had an impact on social relations and representations. For him, the great utopia became 'life in society' and today's greatest challenge is to fight capitalism as the only possible model.

Free from complexes or nostalgia, he used Marx to explain the importance of human relations in the aesthetics he defends: 'according to Marx, the only element that makes defining human nature possible is the relational system established by humans themselves. (...) If the contemporary work of art produces political effects, it is because it is based in concrete inter-human realities and not in an abstract idea of alienation'.¹⁰

Architecture and Post-Modernity

One important ramification of relational aesthetics is the analysis of works that discuss human relations and architecture. According to Bourriaud, 'the dialogue between architecture and human relations is the most important question raised by early 1990s' art'. He cited as an example Vanessa Beecroft's answer during a symposium on art and architecture in Italy. When asked what was the cathedral of the future, the artist – pointing to the surrounding ugly buildings – said that her wish was not to substitute them but to invent a new way to deal with them.

The example was also used to illustrate another trait of 1990s' production identified by Bourriaud, that is, the reuse of pre-existing forms: 'we have to give up on the idea of reconstructing the world by trying to trigger small changes to the world and to the ideas inherited from the modern era, rescuing, in a way, the concept of post-modernity created by Lyotard in the 1970s'.¹¹ But at the same time, Bourriaud criticises this thought as being 'perhaps too modest'. However, it is a matter of collective sensibility to which we are all attached, a 'way of thinking ecologically, for better or worse'.

The positive aspect of this kind of thought is the idea that we can all use the tools we inherited in order to live better. The negative aspect would be to consider that the world is acceptable as it is and that we should preserve it just as it is in order to respect the natural state of things or the natural evolution of things (towards a capitalist model).

According to Bourriaud, relational aesthetics is therefore an alternative to escape from this impasse: 'it is necessary to refuse the nature of things, the idea that nothing can be changed. Relational aesthetics refuses this idea of leaving the nature of things unchanged. At the same time, there is the idea that we can use the world, (reusing) the forms that are available in the world'. As an example he mentioned the work of Pierre Huyghe in which the artist edits images captured by the security camera of a supermarket.

10 Nicolas Bourriaud, text published in the Exchanges Seminar's brochure.

11 Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

Art and Politics

In his lecture, Bourriaud also tried to respond to the criticism that suggests that relational aesthetics proposes an 'art de-politicisation'.¹² For him, relational aesthetics has a political value deriving from two basic factors: 1) social reality is a product of negotiation; 2) democracy itself is a combination of forms. In other words, from his point of view, art participates in the negotiation for the construction of social reality, which makes it a political instrument. Relational aesthetics favours participation and interactivity, that is, it itself is a democratic principle of open forms.

Today 'the political' in the world of art also belongs to the world of form, of the extensive idea of the meaning of form'. This idea introduces another important concept in his theory, the 'coexistence criterion', which opens up the possibility of an ethical judgement of the aesthetic object. 'All works of art produce a sociability model that alters reality or through which reality can be communicated.'¹³

He also cited as an example Mondrian's *Boogie-Woogie* and a perfect image of the circulation of individuals in an ideal city; and the notion that, in China and Japan, symmetry should be avoided as much as possible – as it closes the work that should be open – so people can penetrate it, complete it, participate in it.

In conclusion, Bourriaud reasserted the importance of open forms and reintroduced the idea of precariousness so dear to Hélio Oiticica: 'the greatest political value of art – which is present in the works of Huyghe, Tiravanija and Hirschhorn, amongst others – is to show the precariousness of society – rather than represent it. Art must turn our minds to the idea that society is not finished, indefinite, that there are no definite versions of reality'.

He ended by stating that 'nowadays there is an idea that capitalism is the natural path, the only possible path. The greatest artists of our time show us that there is more than one single path, that there are many possible forms and many possible combinations of different forms'.

It is important to notice that both the political potential and the possibility of an ethical judgement of aesthetics, proposed by Bourriaud, are related to its form, not to its content. This is the most common mistake made by his critics.

The most interesting insights of relational aesthetics are however its simpler ideas, almost naïve, or, as Bourriaud prefers, utopian, such as in the statement that art offers tools to see the world in a different way, being able to change not only the perception of reality, but also reality itself, allowing for the creation of new forms of sociability and offering alternatives to prevalent models, such as capitalism today.

¹² The critiques that seems to have irritated Bourriaud the most were the ones raised by Claire Bishop: 'Antagonism and Relational Aesthetics', October, n. 110, Autumn 2004 and 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', Artforum, February 2006.

¹³ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, Glossary, p. 109.

*

Another interesting aspect of Bourriaud's production, which was not discussed at the seminar, but which I believe is worth mentioning, is the application of his concept of relational aesthetics to the institutional field. Whilst heading the Palais de Tokyo, in Paris, he developed, in practice and in a clearer way, some of the central themes of his relational aesthetics: interactivity, restoration, re-appropriation, recycling, precariousness, the relation between architecture and new forms of sociability.

Bourriaud was appointed, along with Jérôme Sans, to run the new institution in 1999. Over the period of three years the pair worked in the conception and construction of the new space, opened in 2002. The Palais de Tokyo rapidly became one of the most important institutions dedicated to contemporary art in France, reaching, in 2006, the milestone of one million visitors. More than an exhibition space, the museum, or laboratory, as Bourriaud prefers, was consolidated as a place of meetings, exchanges, discussions, controversies and ultimately, a highly active and stimulating venue.

A series of measures that were adopted at the Palais de Tokyo put into practice the proposals of relational aesthetics: the architectural project that 'destroyed' the interior of the building giving it the appearance of a *friche*,¹⁴ suggests an 'ephemeral aesthetics', refusing the 'sacralisation' of the space and the distance from the public; the alternative opening hours (until midnight),¹⁵ the significantly cheaper tickets than the average museum; free admission for art students and artists; a lounge-café with affordable prices in comparison to the average museum; an international residency programme for artists; a multi-scale exhibition programme (it refuses spectacularisation); the focus on close relationships through an effective mediation programme, etc.

In the context of the insipid French contemporary art scene, the Palais de Tokyo established itself as a singular space, able to trigger new dynamics at a national level and to relocate France in the highly competitive international contemporary art scene.

Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans left the direction of the museum at the beginning of 2006, as they believed the institution had to function as an open platform where different sensibilities could be manifested. However, the success and the visibility reached by the Palais de Tokyo continue to contribute to the consolidation of relational aesthetics as an interesting concept to examine contemporary art, mainly in the institutional field.

14 Abandoned industrial building which is occupied, often in an informal way, for cultural activities.

15 'Why do museums and art centres copy banker's hours?' Bourriaud's question in an interview with Bennett Simpson, published by the Artforum magazine in April, 2001.

Acre Seminar

The *Acre Seminar*, held on the 10th and 11th of November 2006, was set out to 'put forward ideas about themes such as the search for alternative types of communities and the creation of a common space; environmental justice; the inclusion of the non-artist and the outsider as important examples of the creative process; the issue of the indigenous peoples of Brazil; political frontiers; the isolation and tradition of thought; travel and displacement as forms of knowledge; the forest and its products as raw materials for artistic endeavour; and other related subjects' (José Roca, co-curator of the 27th Biennial, responsible for organising and leading the seminar). Speakers: José Carlos Meirelles, David Harvey, Francisco Foot Hardman, Manuela Carneiro da Cunha, Marina Silva and Thierry de Duve.

Video-recordings and all critical reports of this seminar can be found at: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-acre/acre-doc/index.html

Isolated Together

Report on José Carlos Meireles' lecture:
'Isolated Indigenous Peoples and the Right to Land'
Gilberto Mariotti

'*Paca, Jacu, Tapir and Armadillo*': this is how José Carlos Meireles described the type of hunt commonly preferred by indigenous peoples. His credentials as an experienced indigenous culture specialist were evidenced by his lecture on the culture of the region where he lives and works. His contribution was replete with native expressions, names of ethnic groups and places, and a strong commitment to indigenous peoples and the political issues linked to their survival. During his lecture, the state of Acre as a 'metaphor' rapidly gained dimension, rhythm and density, following what had been proposed in the opening of the seminar by its organiser José Roca.

Meireles, who has been part of FUNAI (Brazilian National Indigenous Foundation) since 1970 and has lived in Acre since 1976, talked about the circumstances that – for economical or political reasons – put the lives of indigenous populations in danger in that region. He explained how the extraction of rubber was always preceded by organised slaughter and how some of the indigenous groups approached by the 'white man' were used as militia groups to exterminate or force other groups out of the region, and also how the killing was followed by epidemics or the labour exploitation of the peoples enslaved by rubber latex extractors. Finally, he provided some information to summarise most of the relationships maintained by the 'white man' – until a certain point in time – with several indigenous peoples: 'after a year of contact, two thirds of the population often died'.

According to Meireles, the turning point happened in 1988 with the creation of the FUNAI's Department of Isolated Indigenous Peoples. A new stand was adopted in relation to these peoples: not contacting them. The establishment of geographical areas where no contact was to be made was complemented by mediation efforts in regions of conflict. In his words, the idea was to make the indigenous communities who were in contact with the 'white man' realise that 'angry' relatives also had the right to their lands and, in particular, the right to remain 'angry/wild'.

Despite his pride in these results, Meireles acknowledged the limitations of FUNAI's actions. In some places the organisation is the only State representation but it suffers from a lack of efficient governmental politics towards a sustainable non-predatory economy. He also made it clear that the very fact that isolated peoples still exist is due to economical reasons which acted in favour of these groups at a given moment in history: the itinerant nature of rubber exploration, the drop in rubber prices or the simple lack of financing for the killing of indigenous peoples. He concluded by pointing out the current danger: illegal exploitation of mahogany on the other side of the Peruvian border is resulting in the forced migration of isolated groups to Brazilian territory, leading to even fiercer conflicts with groups from this side of the border in the search for hunting land.

The picture presented by Meireles was complex and dynamic. It was a lecture from a place and a game of relations and tensions that can only take place in a region of such wealth.

It is inevitable to relate Meireles' lecture to David Harvey's account. The geographer's departure point was a series of historical and philosophical definitions of space in order to tell the history of the evolution of neoliberal thinking. The complementary nature of that night's two lectures was extremely interesting, as it pointed out the necessity of reconnecting the 'global' and the 'local', under a political resistance action against the neoliberal strategy which Harvey called the 'accumulation by dispossession'; that is, a form of capitalism focused on maintaining and expanding the concentration of wealth, anchored in politics that allows the taxation of the population of something that has always belonged to them.

This Biennial's theme gained new possibilities of development. Harvey and Meireles denounced the violent side of inclusion; both in terms of new consumer markets in the globalised dynamics of large corporations and indigenous peoples being converted into second class citizens. Ultimately, integration should not be always regarded as a positive value *a priori* at the risk of becoming an imposition. How can we live together? And at what price?

From body to earth

Report on Marina Silva's lecture: 'The Right to Occupy Land'
Paula Alzugaray

Marina Silva, Minister of State for the Environment, had been invited to give a talk at the opening of the Acre Seminar. The co-curator, José Roca, on inviting her to be on the same table as the North American geographer, David Harvey, had intended to introduce the seminar's theme by raising issues such as environmental law and the right to occupy land in traditional communities. But the minister had to postpone her participation due to official commitments, and José Roca's initial project never got off the ground. In return, Marina Silva gave the Biennial Foundation's audience a strongly rousing talk that concluded the International Seminars, which had begun in January and were designed to gradually flood the public with the concepts that had guided the curatorship of the 27th Biennial, on a positive note.

Showing a willingness to present concepts and an opening for dialogue with the other lecturers, Marina Silva delivered an experiential discourse on the forest people's right to Amazonian land. But she gradually let herself be carried away by spontaneity through topics relating to interdisciplinary nature, such as alterity and diversity.

The lecture first highlighted the specific nature of the Amazon in relation to the rest of the country, and the importance of its social movements in the fight for land not having been regulated by the model of equitable distribution of public land, adopted by movements in the South and Southeast. As a native of Acre, born in the Bagaço rubber plantation, an area prey to rubber tappers about seventy kilometres away from Rio Branco, Marina Silva understands the Amazon in all the social and cultural diversity of its indigenous, riverside and rubber tapping populations. And she understands the land as a space where identities are built.

Marina, who began her political career in basic ecclesial communities, local and rubber tapping movements – before establishing Acres' CUT (Workers Central Trade Union) and setting herself up as the only left-wing city council member for Rio Branco in 1988 – identified two stages in the Amazonian people's fight for land. The first battle was the creation of their own identity, based on the recognition of biodiversity, and of the forest's material and symbolic properties. According to her, this was achieved through physical and personal efforts on the part of men, women, the elderly and children, who, in order to defend the natural resources that guarantee their existence – waterways, forest areas, chestnut trees, rubber trees, fish, animals – used their own bodies to form 'empates' (human barriers).

'Empates' are human chains formed to isolate threatened areas and prevent deforestation. Marina explains that they were created by Chico Mendes and the rubber tappers of Acre in opposition to the events of the 1970s, when the rubber plantations were sold and turned into grazing land. Between 1972 and 1974 a 'development plan'

masterminded by the military government suspended the loans given to rubber plantation owners to finance their rubber production, and many of the rubber plantations were sold at low prices to graziers from the southeast.

This resistance to the chainsaws and to the dismissal of the material and symbolic value of the land surrounding Acre - that, according to the minister, sacrificed many lives beyond that of Chico Mendes - was well described in the lecture. But it is also represented in the works exhibited in the Biennial Pavilion. The Canadian artist, Susan Turcot, who was in Acre for the residency programmes of the 27th Biennial, recorded the deforestation and the 'empates' created by the communities in graphite drawings. Among the paintings of the artist from Acre, Hélio Melo, there are images depicting cows bursting out of rubber trees and the astonishment experienced by the local inhabitants in the face of the cattle and customs arriving from the south.

If the seminar and the curatorship wanted to consider Acre not only in its historical and territorial context, but also in its metaphorical context in relation to other situations, we could go even further into the exhibition set up in the Pavilion and find unsuspected associations between Acre and the motivations of the artworks on show. We would, for example, come to the Cuban artist, Ana Mendieta, who at an early age was torn away from the place she was born and sought, through her artwork, to re-establish connective links between her body and the elements - earth, water, fire and air. Ana Mendieta created boundaries for her own body through the earth. In Acre, the communities that used 'empates' succeeded in securing the extractive reserves for themselves, ensuring their enjoyment of the land and its natural resources.

The second stage in the fight for land, according to the Environment Minister, achieved the following: the extractive reserves and the creation of the Forest University, an extension of the Federal University of Acre (UFAC), which focussed on researching the Amazon's biodiversity and sustainable forest management. The anthropologist Manuela Carneiro da Cunha had already highlighted the genuine possibility of traditional knowledge and scientific knowledge 'coexisting' in Saturday morning's lecture, thanks to the example of Forest University that was set up in Cruzeiro do Sul in 2005. Marina Silva did not attend Manuela Carneiro's lecture, but at many points in her lecture showed her recognition of the anthropologist's work.

Marina Silva not only established a dialogue with scientific research by stressing the importance of an exchange between Western science and the wisdom of traditional communities, but also spoke out about other areas of knowledge. She looked at her colleague on the panel, the professor and Belgian art critic, Thierry de Duve, and, surprisingly, compared Duchamp's 'ready-made' to the 'dismantling of the traditional view of science'. Just as the urinal was transferred from real life into the museum, she declared that 'the 'ready made', empirical evidence, that which the Indians and the rubber tappers see in nature' can also be acquired as a form of knowledge and science.

Highlighting the importance of these 'interactions' for the creation of a new kind of knowledge, the minister summoned (even without being aware of it) the Exchanges

Seminar, in which the French critic, Nicolas Bourriaud, presented his theory of 'relational aesthetics', and in which the psychologist Maria Rita Kehl developed the idea of a cohabitation project for 'dissimilar people'. Marina Silva did not know that the seminar organised by the co-curator, Rosa Martinez, in October had endorsed transference and exchange as a new relational paradigm. But she was already aware of the theme of the 27th Biennial, 'How to live together'. She had seen a report on the Biennial on a news programme and said how much the subject had interested her. 'The crux of the issue is coexistence, she said, hinting that she had found an expression that summed up the last thirty years of the struggle for land in her native Acre. 'Tolerance is arrogant. Coexisting means learning to live with difference.'

With the confidence and freedom of someone who has already entered scientific and artistic realms and political and social movements, Marina Silva at that point suddenly turned to political history, stating that 'the successful leaders were the ones who did not strive to bring an end to people's differences'. Then, in another twist, she quoted Sigmund Freud's 'Civilisation and its Discontents', to show that civilisation depends on each person's ability to establish a rapport with those who are different to him, with the other. 'He who doesn't have this exchange will die', she declared, before ending the lecture with one of her own poems about the properties of the bow and arrow, of the hunter and the hunted.

The Environment Minister said several times that she did not want to discuss politics. But perhaps she realised that being in an artistic environment did not necessarily mean being in an apolitical situation. Society is learning about exchange, says Marina Silva. Her talk at the Acre Seminar showed that the coexistence of the people of the forest, scientists, researchers, politicians and artists is genuinely possible.

Notes on contributors

Ana Letícia Fialho Executive curator of Fórum Permanente. A qualified lawyer and cultural manager, with a PhD in History of Art and Language from École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris, she has been working as an independent critic and researcher since 1999. Her texts appear in publications such as Trópico and Springerin. She is currently coordinating the research project The Economics of Contemporary Art Exhibitions, a partnership between the Brazilian Ministry of Culture, Iberê Camargo Foundation and Fórum Permanente.

Daniel Hora Journalist working in the fields of communication, arts and cultural policies. He graduated from the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP), and is currently a PhD candidate in Contemporary Art at the University of Brasília (UnB). In 2009 he was awarded the Rumos Itaú Cultural Cybernetic Art Award.

Fernanda Pitta Historian, holds an MA in Art History and is currently a doctoral candidate at the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP). She is a lecturer at the Universidade Cidade de São Paulo and a member of the editorial board of the magazine Número. She is also author of *Estranha esgrima: uma história da cultura em Walter Benjamin* (IFCH/Unicamp, 2004) and the essay 'O falso naturalismo dos Prêt-à-Porter' published in the book edited by Ricardo Muniz Fernandes, *Prêt-à-Porter, 1, 2, 3, 4, 5...* (SESC São Paulo, 2004).

Gilberto Mariotti Artist. He graduated in Visual Arts from the Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), with an MA in Visual Poetics from the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP). He joined the group of critics at Centro Cultural São Paulo in 2008, the Delenguaamano artists' group, and is currently resident curator at Fórum Permanente. He has also been working as a teacher since 1998.

Graziela Kunsch Artist. She graduated in Visual Arts from Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), and has an MA in Cinema from the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP). Alongside her performance and video projects, she takes on curatorial and editorial roles as part of her artistic practice. Her editorial work includes coordinating Fórum Permanente's critical reviews (since the end of 2007), editing the magazine Urbânia and collaborating with publications such as Trópico and Piseagrama. She has contributed to Item online and the website Rizoma.

Kiki Mazzucchelli Independent curator working between London and São Paulo. She has an MA in Visual Cultures from Goldsmiths College and is currently a PhD candidate at TrAIn/University of the Arts, researching the history of contemporary art exhibitions in Brazil.

Liliane Benetti PhD candidate in Art History, Theory and Criticism at the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP), with a scholarship from CAPES, the Brazilian research funding body. She is a member of the University of São Paulo Research Centre for Brazilian Art. She graduated in Visual Arts from the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP), and in Law from the University of São Paulo's Faculty of Law, where she also gained an MA.

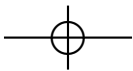
Paula Alzugaray Art critic, independent curator and journalist specialising in visual arts. She has an MA in Communication Science from the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP) and is a PhD candidate in Communication and Semiotics at the Catholic University of São Paulo (PUC-SP). She edits the Visual Arts section of the magazine Istoé. In 2006 she coordinated the production of the International Seminars of the 27th São Paulo Biennial.

Paula Braga PhD in Philosophy of Art from the Faculty of Philosophy, Arts and Social Sciences at the University of São Paulo (FFLCH-USP) and an MA in Art History from the University of Illinois. As Fórum Permanente's associate editor (2003-2007), she coordinated the production of the 27th Biennial critical reports and organised the special issue of Fórum's online magazine, which generated the book *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (Perspectiva, 2008). She writes about contemporary art for magazines such as Ramona, Arte al Dia International and Concinnitas. She is currently a postdoctoral research fellow at the Arts Institute of the State University of Campinas (UNICAMP).

Vinicius Spricigo Member of the Interdisciplinary Centre for Semiotics of Culture and Media (CISC/PUC). He was Fórum Permanente's associate editor between 2006 and 2008. As part of his Doctoral degree at the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP), he was a visiting fellow at the Royal College of Art (London, 2007) and guest researcher on the Global Art and the Museum Project at the ZKM (Karlsruhe, 2009).

RELATOS CRÍTICOS

SEMINÁRIOS DA 27ª BIENAL DE SÃO PAULO



O exercício da crítica

Ana Letícia Fialho e Graziela Kunsch

A prática de redação e publicação de relatos sobre palestras, oficinas e debates presenciais vem sendo cultivada pelo Fórum Permanente desde as suas primeiras atividades. Junto aos registros em vídeo de todos os eventos transmitidos ao vivo pelo projeto, sempre disponibilizados na íntegra no *website* forumpermanente.org, os relatos inicialmente cumpriram a função de um registro escrito, mas com o tempo evoluíram, indo além de uma simples descrição de cada situação com o objetivo de ativar uma reflexão crítica. Hoje, os relatos publicados no *website* devem sempre contextualizar e problematizar as discussões, constituindo uma nova forma de documentação – uma documentação crítica.

Os textos reunidos nesta publicação – que estão entre os primeiros relatos produzidos – indicam o momento de passagem entre o registro e a crítica, alguns já se constituindo como textos propositivos que têm autonomia em relação ao debate de origem, outros como relatórios mais descritivos. De toda forma, no momento em que foram redigidos e publicados, esses relatos sobre os Seminários da 27ª Bienal de São Paulo certamente iluminaram e prolongaram as discussões que ali haviam sido travadas. Escolhemos publicá-los em livro agora, no contexto desta parceria entre o Ministério da Cultura e a Fundação Bienal, por entender que as discussões ali iniciadas permanecem atuais, relevantes e passíveis de aprofundamento. E como forma de reconhecimento às contribuições significativas daquela edição da Bienal na história da exposição e dessa cobertura na história do Fórum Permanente.

Embora realizada em um contexto de crise institucional, a 27ª Bienal de São Paulo *Como viver junto* merece ser revista por uma série de motivos.¹ Aqui nos dedicamos

1 A nomeação da curadora-geral foi feita a partir de um concurso, iniciativa única na história da Bienal e infelizmente não reproduzida nas edições posteriores. Defendemos que esse formato seja retomado e mesmo ampliado, no esforço de tornar processo de escolha mais democrático e menos personalista; que o critério de seleção seja

a uma de suas contribuições mais importantes, que continua repercutindo entre nós: o programa de seminários realizados durante todo o ano de 2006, que estendeu o tempo de reflexão sobre o projeto curatorial para além dos dois meses e meio de exposição.² Cada seminário teve a organização e a mediação de um membro da equipe curatorial, explorando os tópicos que serviram de estrutura para a exposição, além do *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica: a obra de Marcel Broodthaers, o estado do Acre e os conceitos de arquitetura, reconstrução, vida coletiva e trocas. Os encontros explicitaram o engajamento e as contribuições de cada um dos co-curadores no projeto curatorial geral, exemplificando o esforço coletivo implicado no nome da exposição.

A parceria entre a curadoria da 27ª Bienal e o Fórum Permanente possibilitou a ampliação do tempo/espço/público dos seminários através das transmissões ao vivo – os palestrantes recebiam perguntas de pessoas que acompanhavam os debates pela internet – e gerou uma documentação farta, formada por registros em vídeo de todas as atividades publicados na íntegra e os relatos críticos, servindo como relevante fonte de pesquisa tanto para educadores e estudantes, como para pesquisadores e agentes do sistema das artes. Tal documentação continua sendo diariamente consultada, evidenciando o interesse e a pertinência de seu conteúdo.³

A presente publicação revisita parte desse material, tendo sido escolhidos ao menos um relato por seminário e todos os relatos existentes dos momentos de discussão entre debatedores convidados e público. Priorizamos os textos que discutem e desviam as questões propostas pelos organizadores e palestrantes, podendo funcionar como complemento aos registros em vídeo e ao livro que compilou as palestras, *27ª Bienal de São Paulo: Seminários* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2008).⁴ Acreditamos que o distanciamento no tempo favorece a elaboração crítica e, para que as discussões continuem e envolvam novos interlocutores, consideramos fundamental saber onde paramos, onde estamos.

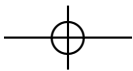
menos o nome do curador e mais o seu projeto para a exposição e a comunidade. Além disso, a 27ª Bienal aboliu as representações nacionais (a divisão da exposição por países, tendo os artistas convidados como representantes de seus países de origem), distanciando-se assim do modelo da Bienal de Veneza. Esta ideia já havia sido acalentada por curadorias anteriores mas só se concretizou a partir daquela edição.

2 O projeto *Como viver junto* tampouco se limitou ao prédio no Parque do Ibirapuera, promovendo dez residências artísticas em três estados brasileiros (Acre, Pernambuco e São Paulo), intervenções urbanas como a *Matemática rápida* de Renata Lucas e realizando o deslocamento centro-periferia tanto em seu projeto educativo como na participação do JAMAC Jardim Miriam Arte Clube entre os projetos artísticos convidados (havia um ônibus gratuito para levar visitantes da Bienal até o espaço).

3 Ver http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal. O conteúdo reflexivo produzido naquele contexto só foi possível graças ao entusiasmo e à generosa colaboração entre a equipe do Fórum Permanente – na época formada por Durval Lara, Paula Braga, Vinicius Spricigo e Martin Grossmann – e seus convidados, os relatores Adriana Britto, Ana Letícia Fialho, Beatriz Scigliano Carneiro, Daniela Maura Ribeiro, David Sperling, Daniel Hora, Fernanda Pitta, Gilberto Mariotti, Guy Amado, Jorge Menna Barreto, Kiki Mazzuchelli, Liliane Benetti, Luisa Duarte, Paula Alzugaray, Ruy Sardinha Lopes, Sergio Basbaum, Stéphane Malysse, Tatiana Ferraz e Tina Montenegro. A todos eles, registramos os nossos cumprimentos e agradecimentos.

4 *27ª Bienal de São Paulo: seminários*. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa [et al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

O último relato, por exemplo, narra a palestra de Marina Silva, então ministra do Meio Ambiente, no seminário *Acre*. Trata-se de um relato merecidamente elogioso para o momento – apesar de, naquela mesma ocasião, Marina ter sido questionada a respeito da ampliação da liberação dos transgênicos no Brasil durante sua gestão, entre outros problemas levantados – e hesitamos em publicá-lo, por entender que o contexto político atual é outro. Ocorre que o exercício da crítica – cada vez mais raro e sempre necessário – deve ser também um exercício de liberdade e não pode se encerrar nos textos, mas ser encarado como uma responsabilidade compartilhada entre autores e leitores. Uma responsabilidade permanente.



A 27ª Bienal de São Paulo começa em janeiro de 2006 e vai até dezembro, por meio de um programa de Seminários Internacionais. A ampliação temporal do evento é uma entre outras experiências pioneiras que distinguem a presente edição: ou seja, não limitar a Bienal a uma exposição que dura pouco mais de dois meses, mas fornecer ao público uma propagação gradual das ideias que nortearão a construção da mostra. Simultaneamente, a 27ª Bienal amplia sua extensão territorial, envolvendo outros estados, além de São Paulo, por meio da implantação de Residências Artísticas, cujo objetivo é fomentar um conhecimento da diversidade cultural brasileira e ativar regiões carentes de informação.

Os Seminários Internacionais têm o formato de grupos de estudos e debates, antecipando a abertura da mostra e complementando-a. Foram programados sete seminários convidando especialistas brasileiros e estrangeiros, entre historiadores da arte, curadores, artistas, filósofos, psicanalistas e cientistas políticos. Cada seminário durará dois dias, com três mesas-redondas, e será organizado por um dos curadores envolvidos na 27ª Bienal, responsável pela escolha de um tema estrutural para a composição da mostra. Como viver junto, organizada a partir de dois blocos: "Projetos construtivos" e "Programas para a vida".

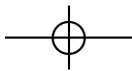
O título da 27ª Bienal, emprestado dos cursos de Roland Barthes no Collège de France entre 1976 e 1977, foi escolhido para abordar uma das questões mais candentes da vida pública: como estabelecer uma base de comunicação viável entre grupos e nações que se escutam cada vez menos? Quase trinta anos depois, esses cursos ganham uma ressonância inesperada, se formos contabilizar "o terrorismo e o nihilismo" que hoje acompanham qualquer possibilidade acerca de uma ética de coabitação pacífica.

Nesse sentido, o abandono das "representações nacionais", algo que acompanhou a Bienal de São Paulo desde a sua fundação, torna-se um horizonte ainda mais urgente. Graças a uma plataforma experimental, a Bienal pretende agregar o valor de um congresso cultural, estimulando a participação, compreendendo, sobretudo, que definir o trabalho criativo transcende as paredes expositivas.

Não por acaso, o primeiro seminário discute a permanência e a recomposição dos museus e de sua lógica expositiva.

Lisette Lagnado

Curadora geral da 27ª Bienal
Apresentação dos seminários (2006)



Seminário *Marcel*, 30

O seminário *Marcel*, 30, realizado em 27 e 28 de janeiro de 2006, objetivou “ir além da pura revisão histórica de Marcel Broodthaers e discutir as questões-chave de sua obra – a ficção, o suporte, a anti-teoria, a crítica da instituição, a não-arte, o falso, entre outras – à luz da produção artística contemporânea” (Jochen Volz, co-curador da 27ª Bienal responsável pela organização e mediação do seminário). Palestrantes: Lisette Lagnado, Jürgen Harten, Dorothea Zwirner, Stéphane Huchet, Ricardo Basbaum e Rirkrit Tiravanija.

Os registros em vídeo e o conjunto de relatos críticos deste seminário podem ser acessados em: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-marcel/marcel30-doc/index.html.

Por que juntar Broodthaers e Oiticica na 27ª bienal?

Relato da palestra “A instituição artística sob suspeita”, de Lisette Lagnado
Paula Braga

Lisette Lagnado traçou em sua palestra as linhas que permitem enxergar a “convivência” de Marcel Broodthaers e Hélio Oiticica. Desdobrando a questão central da 27ª Bienal de São Paulo – “como viver junto”, tema inspirado pelas palestras de Roland Barthes no Collège de France em 1976-77 –, a curadora da Bienal revelou os instrumentos conceituais que permitem juntar Broodthaers e Oiticica. Ainda que eles nunca tenham se encontrado pessoalmente, seus trabalhos compartilham certa zona de atuação, onde viveram juntos. Essa área comum foi delineada por Lagnado a partir de “afinidades diferenciais”, como as noções de acaso e bloco lançadas por Mallarmé e pelos procedimentos de construção que tanto Broodthaers quanto Oiticica admiraram *chez* Kurt Schwitters. Identificando também rompimentos dessas linhas de junção, as análises de Lagnado sobre o ambiental, o *décor* e o cinema de Oiticica e Broodthaers mantiveram o público atento até o final de uma noite tão estimulante quanto exaustiva. Coerente com um projeto embasado na obra de Oiticica, o início da 27ª Bienal apresentou uma curadoria à procura de participantes: intensidade e resistência são requisitos de seu público. De fato, o comentário que Lagnado fez a respeito da função desses seminários – uma reflexão que exige esforço e que não pretende ser confortável – pareceu inspirar-se em Antonin Artaud, para quem o público deveria ir ao teatro como quem vai ao dentista: não em busca de diversão, mas em busca de uma experiência necessária.

O poema de 1897, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, de Mallarmé, é a procedência dos conceitos de bloco e acaso que uniram as obras de Oiticica e Broodthaers no início da apresentação de Lagnado. Para Broodthaers, Mallarmé é o “inventor do espaço moderno para a poesia visual”, e o artista belga realça a visualidade e os blocos de composição apagando todas as palavras de “Un coup de dés...”, substituindo-as por retângulos pretos. Ao eliminar palavras, Broodthaers traz à tona a plasticidade da construção do poeta. Já Oiticica, que cita várias vezes o jogo de dados em seus escritos, apanha ideias lançadas por Mallarmé e devolve-as em novo lance através de *Newyorkaises*, um livro de fragmentos escrito nos ninhos de Nova York.¹

Lagnado lê *Newyorkaises* também como um esforço enciclopédico, de junção de todos os criadores que interessam no universo de Oiticica e salienta que o acaso “está subjacente na formação (sempre incompleta) de uma coleção e na construção (também difícil de concluir) de uma enciclopédia”.

1 Os textos de Oiticica que citam explicitamente o acaso e o lance de dados podem ser selecionados por uma busca no arquivo virtual “Programa Hélio Oiticica”, elaborado sob coordenação de Lisette Lagnado: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>

Partindo para a segunda “afinidade diferencial” entre Oiticica e Broodthaers, Lagnado comenta que o primeiro filme de Broodthaers foi dedicado a Schwitters e, juntando-se a Jacques Rancière, identifica um sentido de “construção”, tanto em Schwitters quanto em Broodthaers. Construção, sabemos, é o cerne dos “programas para a vida” de Hélio Oiticica. Aqui a aproximação que a curadora faz entre Broodthaers, Oiticica e Schwitters sugere ao ouvinte a ficção de um encontro dos três na Merzbau. Mas o tema da “casa” do artista transformando-se em obra de arte será explorado em outro momento. Nessa parte da apresentação, interessou a Lagnado discutir as utopias de aproximação entre projetos de vida e obras de arte. Apesar de considerar os “programas para a vida” de Oiticica como “utopia datada”, Lagnado recorre a Rancière para permitir que “datado” possa também significar uma data futura. O sentido de construção acionado por Schwitters, Broodthaers e Oiticica seria o dispositivo capaz de dobrar o tempo nessa espiral:

O segundo bloco conceitual da Bienal se concentrará em torno da expressão de HO, “programas para a vida”. É uma utopia certamente datada, mas Rancière nos concede uma brecha possível: “Os projetos de vida que queriam substituir as obras de arte se tornaram obras de arte em si como outras onde simplesmente as técnicas mistas substituem os pigmentos de outrora”. O raciocínio de Rancière segue fazendo uma crítica à autonomia da arte (uma “involução”, segundo ele) pregada por Clement Greenberg, deixando claro que essas superfícies precisam ser “reativadas”. E como podem ser reativadas? “Formulando uma arte identificada com a construção de um mundo novo” ou “economia única da construção das formas da vida moderna, sob o modo da simultaneidade, construtivista”.²

Após citar Rancière e a reativação de projetos de vida construtivistas através da criação de “um mundo novo”, Lagnado discutiu obras de Broodthaers e de Oiticica que utilizam projeções de *slides*, salientando que os nomes de duas dessas obras, *Un autre monde* (Broodthaers) e *Cosmococas* (Oiticica/Neville) carregam em seus títulos a proposta construtivista articulada por Rancière: “Cosmo” é um mundo. Em 1968, Broodthaers embaralha projeções de cartões postais do século XIX sobre caixas com inscrições: “Picture” [imagem]/“with care” [com cuidado]/“keep dry” [manter seco]/“fragile” [frágil], acionando uma discussão sobre o filme como objeto e do objeto como filme. Lagnado salienta que o cinema de quadros não contínuos é para Broodthaers uma experiência com outro sistema de leitura (o que teria como consequência um “outro mundo”). Já Oiticica, ela adverte, preocupa-se mais em transformar a relação espectador-espetáculo quando elabora com Neville de Almeida as *Cosmococas* (carreiras de cocaína sobrepostas a fotografias de outros artistas inventores como Jimmi Hendrix e Yoko Ono) ou quando compõe *Neyrótica*, obra que também integra a série de *Quase-cinemas*, mas que até hoje foi bem menos analisada por comentadores da obra de Oiticica. Os *Quase-cinemas*, é importante ressaltar, incluíam também trilhas sonoras e instruções para o espectador.

2 Lisette Lagnado informa que as referências a Jacques Rancière são da palestra *L'espace des mots* [O espaço das palavras], proferida no Musée des Beaux-Arts de Nantes, no dia 9 de janeiro de 2004, no âmbito da exposição *Marcel Broodthaers. Un jardin d'hiver...* e publicada em maio de 2005.

Ao contrário do que ocorre nas projeções de Broodthaers, a ênfase no espectador/participante é fundamental no “programa ambiental” proposto por Oiticica, que abarca tanto os *Quase-cinemas* quanto outras de suas proposições ambientais como *Tropicália* – a mais “surrada” obra de Oiticica, segundo Lagnado, tamanha a profusão de interpretações inadequadas pelas quais essa proposição de 1967 passou. Mas a curadora concede a Broodthaers um lugar no “ambiental” ao discorrer sobre o *décor* (decoração, ou como sugerido por Stéphane Huchet no segundo dia do seminário, cenário). Lagnado então exibiu no telão imagens de *Un jardin d’hiver* [Um jardim de inverno] e *L’entrée de l’exposition* [A entrada da exposição], ambas de 1974 e explicou a noção de *décor* com as palavras do artista belga: “Tenho procurado reacomodar objetos e pinturas, que foram feitos entre 1964 e este ano, de modo diferente com o objetivo de formar nas salas um tipo de arranjo. Ou seja, eu tenho tentado restituir uma função real ao objeto ou à pintura. O arranjo não é um fim em si”.

Lisette Lagnado interpreta o movimento de Broodthaers em direção à “decoração” como mais uma ironia do artista, aqui direcionada ao futuro das obras de arte quando entram na casa de um colecionador, misturando-se a tapetes e sofás. Lagnado aproveita o escárnio de Broodthaers em relação aos arranjos de obras de arte com objetos domésticos, como vasos de plantas, para propor a discussão sobre os arranjos aceitáveis entre objetos e o espaço museológico. Assim como um caldeirão de mexilhões de Broodthaers causaria estranheza em um lar de decoração burguesa, que tipo de objeto é considerado adequado num espaço museológico? E Lagnado pergunta: “Será possível romper a expectativa que tem um visitante de museu, de galeria, ou mesmo de bienal? Ou seja, pode o museu se permitir expor algo que não seja uma ‘obra de arte’?”. Vale aqui lembrar uma frase de Oiticica sobre a impossibilidade de convívio entre os bólides (aliás, melhor chamá-los de “ovo do novo”,³ já que estamos perto dos ovos de Broodthaers) e a decoração: “Os bólides ficam horríveis nas casas burguesas”.

A apresentação seguiu para uma breve menção da questão da representação na obra dos dois artistas e para a discussão da noção de autoria em Broodthaers e Oiticica: “Enquanto MB fez da assinatura do ‘artista’ um dos pontos culminantes de sua estratégia, usando suas iniciais em vários trabalhos, HO, por sua vez, apostou nas parcerias e colaborações, na participação do espectador, deixando até instruções para que cada um pudesse costurar seu próprio Parangolé-capa”. E Lagnado deixa implícita uma questão: as instituições estão preparadas para parcerias? Broodthaers como “diretor de instituição” nunca indicou um desejo de dividir a autoria de seu museu e, nesse apego à arte e suas instituições como fetiche, novamente detona a crítica à cultura da instituição de arte.

Enquanto Broodthaers fez de sua casa um museu ou vice-versa, Oiticica aderiu ao *loft*: espaço sem divisões entre os cômodos que espelha o *blurring the boundaries* entre arte e vida. As similaridades entre *Babylonest* e *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* vão além do fato de ambos os espaços serem também a habitação

3 Cf. Oiticica, “O objeto na arte brasileira nos anos 60”, 05/12/1977.

dos artistas (e vão além de uma coincidência não mencionada por Lagnado: ninhos em um caso, conchas/ovos em outro). O *loft* e o museu concentram, como notado por Lagnado, o melhor das produções de Oiticica e Broodthaers: “Radicalizando, *Babylo-nests* é o *Département des aigles*, porque concentra o sumo da produção”.

Lagnado terminou sua apresentação com um jogo de adivinhações. Lendo uma frase enunciada em 1970, convidou o público a adivinhar se foi dita por Oiticica ou por Broodthaers:

Creio que não se pode mais fazer arte sem uma profunda especialização cultural. Mas essa cultura deveria ser uma ferramenta; isto constitui parte de minha definição pessoal da arte. Faço coisas que se referem a uma cultura, usam essa cultura ou se apóiam nela.

Eu tenho meu palpite, mas não vou estragar o jogo. Arrisco apenas a dizer que leio a palavra “cultura” mencionada nessa frase como a cultura institucional, que nas mãos dos dois artistas vira ferramenta para desmontar a própria instituição, ou melhor dizendo, o circuito artístico.

Quem é o público da arte?

Relato do primeiro debate do seminário *Marcel, 30*
Paula Braga

Dois grandes temas guiaram as discussões que se seguiram às apresentações de Ricardo Basbaum e Stéphane Huchet no seminário *Marcel, 30*: o mediador Jochen Volz propôs a questão do *self* multi-facetado de Marcel Broodthaers e a artista Ana Maria Tavares iniciou a discussão sobre o público de grandes mostras.

Volz observou que a “insinceridade” de Broodthaers (“A ideia enfim de inventar alguma coisa insincera me veio à cabeça e de uma vez por todas me pus a trabalhar”) levou-o a assumir uma série de papéis, de artista a colecionador e de *performer* a observador do circuito da arte. Como Broodthaers usou esses personagens em suas proposições?

Jürgen Harten considera que essa multiplicidade de atuações era um jogo para Broodthaers, no qual o artista ora assumia o papel de observador do sistema, ora de observado. Marcel atuava conscientemente nesse jogo, que não excluía o humor e a diversão, como indica o bizarro título da exposição que montou em seu museu, usando termos pretensiosamente acadêmicos: “A águia do Oligoceno aos dias de hoje” (na cronologia geológica, o Oligoceno é o período terciário da era Cenozoica).

Dorothea Zwirner reforçou a tese de que Broodthaers jogava conscientemente com seus personagens ao descrever um filme do artista que exhibe uma placa de metrô informando “além dessa linha os bilhetes não são mais válidos”. Broodthaers então brinca com a fronteira de validade dos bilhetes, saltando de um lado para o outro da linha. Zwirner associou esse filme às ideias apresentadas por Ricardo Basbaum sobre o artista que se usa como dispositivo de atuação e de redefinição de seus limites de atuação.

Christine Mello retomou a aproximação feita por Lisette Lagnado entre o cinema de Broodthaers e o de Oiticica. Para Lagnado, Broodthaers preocupa-se com a reprodutibilidade técnica e com a contradição entre o movimento e o caráter estático da imagem. Oiticica também trabalha a linguagem cinematográfica ao empregar simultaneidade e fragmentação de imagens, mas sempre com o foco na relação espectador-espetáculo. Aqui Lagnado lançou a ideia de que Oiticica poderia ter sido um DJ, atuação que pode ser vista nas colagens de imagens e sons das *Cosmococas* (interessantemente, um dos últimos textos escritos por Oiticica foi “O q Faço é MÚSICA”, de 1979).

A discussão então passou à atuação da própria Bienal em relação à dupla espectador-espetáculo, assunto introduzido por Ana Maria Tavares em pergunta a Ricardo Basbaum: como entender a afirmação de Basbaum de que a visitação à Bienal deveria ser exclusiva para artistas? Basbaum, que lançou essa provocação às grandes mostras em um texto publicado em *The next documenta should be curated by an artist* (editado por Jens Hoffmann, Nova York: Revolver, 2004), defendeu que o “público”

de uma grande mostra é aquele que de alguma maneira se transforma após a visitação e não a massa informe citada em estatísticas, e propôs “salvar a categoria ‘público’ do automatismo das medidas e do consumo” (a passagem escrita por Basbaum mencionada por Ana Maria Tavares é: “*With such a dynamic, who would care about the ‘public’? The event would not be open to the public, but would be dedicated instead to ‘internal consumption’ – this self-enclosure should be understood as a recognition of the failure of the ‘public sphere’ and its transition into a new kind of post public arena (collective-multitude-community-friendship diagram), a gesture to be assumed as a necessary provocation with the aim of seeking new forms of relating to the audience*”).

Lisette Lagnado apresentou sua própria definição de público (que não difere muito da ‘exclusividade para artistas’): as pessoas presentes no auditório da Bienal para o seminário *Marcel, 30* (quase todos os presentes eram artistas ou teóricos da arte) constituíam o “público” almejado pela curadora, pessoas engajadas na reflexão sobre os temas da Bienal, dispostas à construção de bases para o entendimento mútuo durante a vigência da exposição.

O grande desafio de seu trabalho como curadora da 27ª Bienal é, segundo Lagnado, estabelecer estratégias que não só atraiam muitas pessoas ao pavilhão da Bienal, mas que também as transformem em “público”, deixando um resíduo da Bienal em seus comportamentos. Em 1994, Lagnado ressaltou, a obra de Broodthaers ocupou uma sala especial na Bienal. Quantos artistas absorveram essa obra?

A potência do silêncio: uma entrevista com Marcel Broodthaers

Relato da palestra "Speakers' Corner, sopra a sopra", de Rirkrit Tiravanija
Kiki Mazzucchelli

Rirkrit Tiravanija fechou o seminário *Marcel*, 30 com uma apresentação performática cuja perspicácia e bom humor representaram um sopra de ar fresco após um longo dia de palestras densas. Tiravanija iniciou sua fala dizendo que percebeu ter sido um equívoco ter preparado um paper de antemão e portanto preferia improvisar, e que falaria sobre Marcel Broodthaers sob a perspectiva de um artista, acrescentando: "Então não acreditem em nada do que eu vou falar".

O tema de sua palestra foi o lado performático da obra de Broodthaers que ele prefere designar como um "actionist" devido às conotações que o termo "performer" carrega, e um aspecto que, segundo ele, ainda não foi explorado criticamente. Salientou ainda que as apresentações prévias foram muito completas na abordagem do artista e como o último palestrante do seminário, ele gostaria de convidar o próprio Marcel Broodthaers para conversar com o público presente.

Uma bela imagem de Broodthaers, sentado durante a montagem de sua exposição na Documenta de Kassel em 1972, é então projetada na tela do auditório e Tiravanija posiciona um dos microfones em frente à ela (ou melhor, a ele): "Obrigado por ter vindo". Começa seu "diálogo" com Broodthaers, mencionando o episódio que ocorreu durante a primeira aparição pública do artista belga de que se tem registro. Era um evento de celebração da poesia da resistência, no Palais des Beaux Arts em Bruxelas, em 1944. Broodthaers apareceu no balcão do auditório do Palais e gritou: "Louis Aragon, quando você vai parar de comprometer a poesia francesa?". Então, dirigindo-se à imagem projetada de Broodthaers, pergunta: "O que você quis dizer com isso?". Um silêncio se segue. "Está bem, vou tentar fazer uma pergunta melhor." Tiravanija continua: "Você conheceu o Manzoni, não sei em que parte do seu corpo ele assinou você... Essa experiência com o Manzoni teve alguma relação com o seu uso da assinatura?".

Silêncio.

"Acho que tem a ver com o comércio. Não sei se você questionava isso, o logo, a marca, que hoje em dia estão tão presentes nas estruturas contemporâneas. Você sempre fez ações além do seu trabalho. Eu odeio ser chamado de *performer*, eu gosto de ser mais um na audiência. Uma vez alguém disse que compraria um de seus potes de pickles se pudesse quebrá-lo e você concordou. Você vê isso como parte do seu trabalho?"

Silêncio.

"Você fez uma exposição na Galeria Saint Laurent em 64, quando realizou o evento 'Happening Sofisticado' na Galeria Smith. Você fez esse *happening* em que revelou uma cadeira com cascas de ovos pintada com as cores da bandeira belga enquanto

uma banda tocava o hino nacional com dificuldade. Você tinha consciência dessa ideia de *happenings*?”

Silêncio.

Tiravanija continua tentando fazer a figura de Marcel Broodthaers se manifestar a respeito de alguns tópicos que lhe interessam em sua obra, mas suas perguntas são sempre intercaladas pelo silêncio completo. Referindo-se à declaração de Broodthaers, citada inúmeras vezes durante o seminário, ele pergunta o que o artista queria dizer quando declarou que gostaria de fazer algo insincero. Confessa que ele próprio gostaria também de fazer algo insincero, mas como vive em outros tempos, se fizesse algo parecido, aí isso seria insincero de verdade. Menciona em seguida o fato da obra de Broodthaers estar sempre ligada ao rótulo da crítica institucional, comentando que o artista provavelmente não gostaria muito disso.

É com sua última pergunta a Broodthaers que Tiravanija chega então ao assunto que tão habilmente introduziu em seu “diálogo-ação” com o artista: “É uma pergunta sobre o silêncio. O que você acha da declaração do Beuys de que o silêncio de Duchamp era superestimado? Você prefere o silêncio de Duchamp ou o xamanismo de Beuys?”. Desculpando-se a Broodthaers por tê-lo incomodado tanto, ele então pede ao público que cante parabéns ao artista nascido em 28 de janeiro de 1924, por sugestão de uma pessoa da audiência no início de sua palestra.

Tiravanija despede-se de Marcel Broodthaers com uma pergunta final: “Como viver junto?”.

A segunda parte de sua apresentação é dedicada a um filme caseiro que registrou uma ação feita por Broodthaers em Londres, em 1972, e que ele descobriu na casa do ex-galerista Jack Wendler, que trabalhou com Broodthaers e a quem foi apresentado quando montava sua exposição no ICA (Instituto de Arte Contemporânea) há dez anos. Tiravanija conta como foi importante naquele momento ver o quão silencioso Broodthaers era, o quão silenciosamente ele fazia o que ele fazia. “Essa é a parte da discussão a respeito da relação do artista com outro artista”, acrescenta.

Tiravanija explica que Broodthaers nunca falou explicitamente em fazer trabalhos políticos, mas que sua obra tem implicações políticas. Ressalta que neste filme, em que Broodthaers realiza sua ação na célebre “Speaker’s Corner”, no Hyde Park, o silêncio é muito importante, que ele fazia sua ação em silêncio. Para Tiravanija, o silêncio significa que temos que lidar com nós mesmos, com como queremos pensar sobre e entender as coisas.

Sua apresentação termina com a projeção do filme, realizado em 16mm e em preto e branco, na tela do auditório. As imagens trêmulas e um pouco escuras mostram Broodthaers, de terno e gravata num dia chuvoso, alternadamente escrevendo e apagando algumas sentenças com giz branco numa lousa portátil diante de uma pequena audiência de prováveis transeuntes na Speaker’s Corner. É assim, silenciosamente, que ele repete a ação de escrever e apagar frases como “Visite a Tate Gallery”, “Preste

atenção”, “Visite o Imperial War Museum”, “A mente de James Joyce”, “Apenas para artistas”, “Vocês são artistas”, “Silêncio”.

Assim como é impossível tentar recriar por meio de um relato a apresentação de Tiravanija, cujo registro em vídeo pode ser assistido no site do Fórum Permanente, também a ação de Broodthaers e a questão do silêncio que aparece nela devem ser experimentadas por cada um.

O recado e o silêncio

Relato do segundo debate do seminário *Marcel*, 30
Paula Alzugaray

Na sua bela e estimulante intervenção neste primeiro Seminário Internacional da 27ª Bienal de São Paulo, Rirkrit Tiravanija desmontou a separação entre as categorias de “palestra” e “ação”, travando um diálogo imaginário com Marcel Broodthaers, artista belga homenageado neste ciclo (e aniversariante do dia). Oferecendo-lhe um microfone, inquiriu-lhe diretamente sobre algumas das questões que curadores, historiadores da arte e diretores de instituições procuraram responder em suas palestras (uma saudável e necessária provocação em um seminário que discutiu aspectos relativos à permanência e ao papel dos museus). A última questão dedicada a Broodthaers foi: “Como viver junto?”.

Depois de a historiadora Dorothea Zwirner discorrer sobre “correspondências para além do silêncio”, Tiravanija elegeu o silêncio como questão fundamental em Broodthaers. Silêncio expresso na ausência da palavra falada no filme *Speaker’s Corner*, ou na mudez da fotografia projetada no palco do auditório. Mas as questões não respondidas por Broodthaers estimularam, afinal, Dorothea Zwirner a quebrar o silêncio do auditório e a abrir a sessão de debates do final da tarde de sábado. Ela começou reconhecendo ser mais fácil fazer perguntas que dar respostas. “A partir da palestra de Rirkrit, fiz minhas próprias perguntas”, afirmou Zwirner, lançando a dúvida se a questão de Marcel Broodthaers não seria muito mais relativa a um “circuito hermenêutico de entendimento e comunicação da arte”, como colocado pelo curador Stéphane Huchet na manhã deste sábado, do que ao *Como viver junto* (título da 27ª Bienal, emprestado dos cursos de Roland Barthes no Collège de France, entre 1976 e 1977).

Aqui não houve silêncio. A resposta veio da curadora geral Lisette Lagnado, que em sua palestra na noite anterior havia justificado o alinhamento entre Roland Barthes, Marcel Broodthaers e Hélio Oiticica na plataforma conceitual de sua curadoria. No debate, ela aproveitou para enfatizar a relação entre o *Como viver junto* e a realidade brasileira. A resposta se dirigiu não somente a Zwirner, mas também a Stéphane Huchet, que teria questionado a pertinência dessa questão no Brasil, pelo fato do brasileiro ser reconhecidamente movido pelo “afeto”. “*Como viver junto* faz sentido no Brasil sim, porque temos um disparate de desigualdades sociais”, disse ela. “Na Bienal, não vamos fazer uma ilustração, mas trazer linguagens diferentes de pessoas que não conseguem se comunicar”, afirmou Lagnado, recordando as palavras iniciais da palestra de Dorothea Zwirner: “‘*Lost in translation*’ é um sentimento muito apropriado para Marcel Broodthaers.”

Foi justamente graças aos abismos da tradução e aos ruídos de comunicação – apontados por Zwirner como âmbitos de atuação de Marcel Broodthaers – que Rirkrit Tiravanija perdeu a pergunta que lhe foi dirigida a seguir por Martin Grossmann. O curador e diretor do Fórum Permanente havia perguntado a Tiravanija e à curadora

geral da Bienal sobre os motivos da escolha de Marcel Broodthaers (e não de outros artistas conceituais, como Yves Klein ou Piero Manzoni, por exemplo). “E por que eleger como pauta a crítica à instituição num contexto em que ela vive em permanente crise?”, emendou. Referindo-se à segunda parte da questão, Lagnado ironizou e passou a bola adiante: “A curadora da Bienal nunca foi diretora de museu”. Por sua vez, Tiravanija, sem referir-se diretamente à pergunta (que lhe ficou incompreendida), foi reticente e restringiu-se a dizer que se pergunta todos os dias sobre o sentido de fazer arte.

Foi Cristina Freire, uma das co-curadoras da 27ª Bienal, quem alçou o debate para fora desse “não-lugar-lost-in-translation” e chamou a atenção para o *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* – o museu fictício que Marcel Broodthaers criou em seu apartamento entre 1968 e 1972 – como um espaço onde se discute os problemas da linguagem. “Ao fazer o museu em sua casa e fazer do espaço expositivo o espaço de criação, Marcel Broodthaers não faz desse museu uma ficção. Mas indica como podemos pensar as relações entre curadores e artistas. É uma chave para pensar o *Como viver junto*”, disse Freire, lembrando que após visitar o museu de Marcel Broodthaers, em 1969, o professor Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, passou a organizar uma série de exposições com a característica de usar o espaço museológico como espaço de criação.

Quando os nexos entre as estratégias de Marcel Broodthaers e o *Como viver junto* – não mais o de Barthes, mas o de Lagnado – começavam a fazer todo o sentido, uma pergunta da curadora suíça Corinne Diserens, diretora do Musée des Beaux-arts de Nantes, na França, lançou outra dúvida no ar. Desta vez, uma dúvida de dimensão política. “Vocês receberam uma carta do Jimmie Durham?”, perguntou ela para a equipe da Bienal. Desta vez, o silêncio foi quebrado pelo co-curador Adriano Pedrosa, que resumiu para a plateia o conteúdo da carta enviada por um artista norte-americano de origem indígena, pedindo o boicote da Bienal de São Paulo em represália à legislação brasileira, que não contempla o índio em seu sistema eleitoral.

“Soube que a carta circulou no Fórum Social de Porto Alegre no ano passado, quando ainda não existia um projeto para a 27ª Bienal. É uma carta panfletária e vazia. Boicotar a Bienal não vai mudar a condição do índio no Brasil. Mas mandamos a carta para ser analisada por um antropólogo e isso pode ser discutido no seminário sobre o Acre que o [José] Roca está organizando”, posicionou-se Lisette Lagnado.

Interessado em trazer a discussão para o presente, Rirkrit Tiravanija (que vive entre Chang Mai, na Tailândia, e Nova York, onde leciona na Columbia University School of the Arts) disse conhecer muito bem Jimmie Durham e que chegou a pensar se aceitaria o convite para participar do Seminário *Marcel*, 30. “Cheguei à conclusão de que não é o caso de boicotar a Bienal, mas acho que ele colocou uma questão que deve ser discutida. Muitos artistas escutam suas opiniões”. Nascido em 1940, no Arkansas, em uma família de ativistas políticos, e descendente de índios Cherokees, Jimmie Durham é artista multimídia, poeta, escritor, crítico e editor. Na década de 1970, atuou no Movimento Indígena Americano e liderou a movimentação que

conquistou a assinatura da carta de Declaração Internacional dos Direitos dos Povos Indígenas, da ONU. O artista vive hoje na Bélgica e, na opinião de Corinne Diserens, tem um trabalho muito próximo das propostas de Broodthaers. A curadora francesa voltou à carga para sugerir: “Essa carta do boicote pode ser entendida de maneiras muito diferentes. [...] A minha pergunta é: que tipo de discussão e espaço vai ser criado na Bienal para essa carta?”.

“Ele não escreveu para mim, diretamente. Essa carta surgiu antes de eu ser nominada. Não tomo essa questão, portanto, como dirigida a esta Bienal, da qual ele sequer conhecia a plataforma. Acho que ele escolheu a Bienal como poderia ter escolhido qualquer outra entidade: a Coca-Cola ou a Fiesp”, respondeu a curadora-geral. Jochen Volz, organizador do Seminário *Marcel*, 30 e curador convidado da 27ª Bienal, veio sugerir novamente que o núcleo curatorial estabelecido do Acre, sob o comando de José Roca, seria a resposta ideal ao pedido de boicote de Jimmie Durham.

Então, num movimento inesperado e oportuno, a pesquisadora Christine Mello inverteu o sentido do debate. Pediu a palavra e perguntou a Tiravanija: “Como se sente como um artista que vive nos Estados Unidos, um país que transgride tantas leis internacionais?”. Em seguida, emendou para todos: “Marcel Broodthaers fez um boicote à palavra no Hyde Park. Em que medida o boicote é interessante de ser feito? E onde é interessante ele ser feito?”.

Tiravanija saiu-se diplomaticamente. “Devemos ser críticos dentro do contexto em que vivemos, mas não gosto de boicotes. É por isso que estou aqui. Não sou feliz vivendo nos Estados Unidos, há muitas coisas problemáticas, mas é onde eu leciono e onde posso dialogar. Eu não boicoto, eu negocio”, disse.

Cristina Freire respondeu à Mello lembrando um boicote estabelecido à Bienal, em 1969. “Os artistas se reuniram porque o sistema das artes estava sendo atacado pelo regime militar. Isso durou até o Brasil retomar sua democracia”, colocou Freire, que foi imediatamente apoiada por Jürgen Harten, ex-diretor do Kunsthalle de Düsseldorf, na época em que Broodthaers montou lá sua *Section des Figures*. “O boicote só é relevante quando o trabalho do artista está sendo censurado pela instituição. Neste caso, ocorre um jogo institucional que eu não entendo de nenhuma forma”, afirmou ele.

Com um tempo generoso dedicado à discussão, mesmo depois da equipe da instituição ter debatido atenciosamente a questão levantada por Diserens, houve ainda chance para duas artistas inscritas se posicionarem. A artista plástica peruana Sonia Cunliffe apontou a importância da Bienal como espaço para discussão e difusão de ideias: “Hoje mais do que nunca temos a missão de ser críticos. Boicotar a Bienal impede que outras pessoas possam conhecer nossas visões”. A paulistana Graziela Kunsch sentiu-se diretamente implicada pelo manifesto de Durham. “Ele não está endereçando a questão para a Bienal; está endereçando para a arte e nós, como artistas, temos que nos posicionar. Considerar as diferenças está na base do viver junto”.

Com o recado do artista norte-americano assimilado pela plateia constituída em grande parte por artistas residentes em São Paulo, a curadora-geral da 27ª fechou o primeiro ciclo de seminários. O fecho se deu com a presença de um Marcel Broodthaers subjacente à promessa da Bienal em assumir seu papel de plataforma para pensar a arte e suas relações socioculturais.

Seminário *Arquitetura*

O seminário *Arquitetura*, realizado em 31 de março e 1º de abril de 2006, objetivou apresentar “exemplos significativos e distintivos de reflexões e produções em torno das relações entre arte e arquitetura” (Adriano Pedrosa, co-curador da 27ª Bienal responsável pela organização e mediação do seminário). Palestrantes: Ana Maria Tavares, Beatriz Colomina, Eyal Weizman, Marjetica Potrc, Guilherme Wisnik, Jessica Morgan.

Os registros em vídeo e o conjunto de relatos críticos deste seminário podem ser acessados em: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-arquitetura/arq-doc/arq-doc.

Sobre auditórios, lounges e navios

Relato da palestra “Suspensão, mobilidade, deslocamentos, rotações: arte e arquitetura feitas natureza morta”, de Ana Maria Tavares
Paula Alzugaray

O auditório Porão das Artes está repleto. 286 lugares ocupados e mais quarenta cadeiras extras. Os olhares se dirigem ao palco, onde estão instalados a artista Ana Maria Tavares, o co-curador da 27ª Bienal de São Paulo, Adriano Pedrosa, e a arquiteta Beatriz Colomina. No fundo do palco, há uma tela, onde é projetada a imagem da video-instalação *Enigmas de uma noite com Midnight Daydreams*, de Ana Maria Tavares. Na video-instalação, uma sala repleta de cadeiras reclináveis e, ao fundo, a projeção de um vídeo em dois canais, produzido com imagens *found footage* captadas dentro de um navio navegando em alto mar, por um capitão da marinha mercante no período entre-guerras.

Confortavelmente instalado nas poltronas do auditório da Bienal, o participante do seminário *Arquitetura* é levado a prolongar o olhar por essa sucessão de *layers*. Mas não lhe é facilitado o pouso naquele horizonte ideal, projetado na tela dentro da tela, pois este se move de acordo com o balanço de um navio que não existe mais, mas esteve em movimento há mais de setenta anos.

Embalado pelas palavras de Ana Maria Tavares, que começa a ler sua palestra, e cuja voz confunde-se com as vozes da instalação que ocupa virtualmente o palco do auditório, o público pode observar que a artista não discorre sobre uma questão hipotética. Ela irrompe sobre a condição de espectador que nos inclui a todos que nesse momento escutamos, na sala de conferências. Forma-se, portanto, uma situação especular entre tela e auditório. E não tardará muito para que o público observe que o espelho, o pêndulo e as esteiras rolantes são elementos condutores de conceitos na poética da artista mineira radicada em São Paulo.

Convidada a falar da relação entre arte e arquitetura em seu trabalho, Ana Maria Tavares constrói sua palestra a partir do espelhamento entre palavra e imagem. Sua fala é seguida pelas imagens em movimento do DVD projetado sobre o palco e tudo está calculado para que o público seja levado a compreender a dinâmica que se estabelece entre corpo, arte e arquitetura em sua obra. Trata-se de uma apresentação audiovisual, em que a imagem acopla-se à fala, como uma prótese. O efeito pretendido é o mesmo das instalações. Como veremos, os projetos de Ana Tavares falam sobre lugares em que as relações não se completam.

O espelhamento entre tela e plateia faz pensar: em que medida se estabelece no auditório a mesma experiência abissal proposta em instalações como *Midnight Daydreams*?

Pêndulo

Midnight Daydreams (2004), segundo a artista, “almeja a experiência que conduz o sujeito a um esquecimento e a um abandono do próprio corpo físico, à sua quase dissolução em um estado ambíguo de anestesia-sinestesia”. Logo no início da palestra ela explica que suas atividades mais recentes estão orientadas por uma noção de “arquitetura pendular”, que reflete os estados transitórios da vida contemporânea. O elemento pendular a que Ana se refere é expresso não apenas na sensação de instabilidade produzida pela imagem marítima de um horizonte em movimento, mas na construção do espaço da instalação em si mesmo – uma atmosfera ao mesmo tempo metafísica e futurista, que, segundo a artista, “ora pende para o passado, ora para o futuro”. Quando pende para o passado, essa “arquitetura pendular” vai ao encontro de um conceito mais antigo, estabelecido pela artista há dez anos: o de “corpo anestésico”, que pode ser entendido como o conjunto de acontecimentos físicos produzido dentro dos ambientes de *lounges* e salas de espera de estações e aeroportos. Liquidez, instabilidade e náusea: estados culminantes de experiências geradas em *Porto Pampulha*, de 1997, ou *Relax’o’visions*, de 1998. À medida que a apresentação avança, observamos a relação de continuidade, deslocamento e prolongamento entre um projeto e outro.

Esteiras rolantes

Middelburg Airport Lounge (2001) é um passeio em 3D por corredores, esteiras e catracas, projetado em continuidade à uma instalação constituída de corredores, esteiras e catracas no espaço real de um centro de arte, em Middelburg, na Holanda. O que Ana Maria faz é desarticular os acontecimentos reais a que somos submetidos todos os dias em espaços do mundo – a expectativa frustrada, a ansiedade, a ilusão – e utilizá-los como os tijolos de uma construção fictícia. *Middelburg Airport Lounge* é uma dessas construções: um *lounge* de aeroporto deslocado para dentro de um centro de arte. Mas esses corredores e esteiras rolantes estão também deslocados de suas funções, transformados em “aparelhos para o campo do corpo”. Na série *Exit*, eles têm “o intuito de proporcionar a crítica a partir da experiência de risco”. A introdução do risco impõe aqui o contraponto para o estado de entorpecimento físico e mental apontado na instalação *Visiones Sedantes I e II*, montada em Havana e em São Paulo (2000-2002). Com os conceitos e os objetos colocados na esteira rolante e movimentados de obra a obra, Ana Tavares instaura em seu processo o que chama de “*site-specific* deslocado”.

Espelho

O espelho não é só a relação que se estabelece entre palco e plateia; ou entre auditório, *lounge* de aeroporto e saguão de navio. O espelho é o material – e o efeito – que por muito tempo predominou nas construções de Ana Maria Tavares (vide *Parede Niemeyer*, 1999-2001). A “experiência do espelhamento” foi um dos tópicos da palestra,

dedicado à atualização do mito de Narciso para o tempo do “sentir prenunciado” e da experiência mediada.

A atualização da função especular na sociedade contemporânea foi depois retomada por Lisette Lagnado, curadora geral da 27ª Bienal de São Paulo, no debate que procedeu a palestra. A função “vigilante” do espelho está presente de uma forma crítica na obra de Ana Tavares desde 1991 – ou seja, muito antes da eclosão dos sistemas de vigília e segurança máxima instaurados pós-11 de Setembro. A questão colocada é: como opera hoje criticamente um trabalho sustentado sobre a questão da especularidade?

A resposta de Ana Tavares apontou para o que já estava indicado em sua palestra: os espelhos que vigiavam os espaços assépticos em *Visiones Sedantes* vêm sendo aos poucos substituídos por sensores, que são vigias bem mais eficientes e completos. O sensor é o dispositivo, por exemplo, de *Parede Niemeyer – Cityscape* (2001), que emite sons a partir da proximidade do visitante.

Novos dispositivos, novos conceitos. Essas “*crying walls*”, que não apenas assistem, mas “percebem” a presença humana, anunciam uma atividade artística que pensa o corpo e a subjetividade a partir das tecnologias digitais. Dessa forma, a palestra de Ana Maria Tavares vem anunciar um conceito recém-adquirido, ainda em formação e apenas incipiente em sua obra: a ideia de uma natureza em estado de morte, transformação e reconstrução.

A escola da informalidade

Relato da palestra “Estratégias de transição”, de Marjetica Potrc
Paula Braga

Para se compreender e admirar a obra de Marjetica Potrc, a palestra da artista proferida no seminário *Arquitetura* não foi suficiente. Talvez o que tenha faltado à apresentação tenha sido uma argumentação teórica que conectasse os três projetos apresentados: *Caracas: Dry Toilet*, *Istanbul: Rooftop Room* e a pesquisa sobre a arquitetura informal que está reerguendo cidades destruídas nos anos 1990 durante a guerra nos Bálcãs como Zagreb (Croácia), Belgrado (Sérvia), Tirana (Albânia) e Pristina (Kosovo). Potrc apresentou imagens dos projetos com curtos comentários sobre motivações e materiais usados. Faltou acrescentar que sua obra não se trata de doar banheiros a uma favela em Caracas, mas de observar, aprender, e retornar ao mundo ideias que a artista/arquiteta colhe nas construções informais que hoje salpicam várias cidades do planeta.

Um dos principais ensinamentos que Potrc assimilou de sua pesquisa em cidades que se transformam sob os efeitos de desastres sociais, políticos ou naturais é a eficiência de obras arquitetônicas de porte modesto, em contraposição a grandes programas de construção de habitações ou infraestrutura. Antes de se tornarem *habitações*, as obras que interessam a Potrc começam com a pequena ambição de serem *abrigos*. Alterações e melhorias nas estruturas propostas por Potrc ficam a cargo dos habitantes. Assim, inspirada na arquitetura informal das favelas, Potrc construiu para a Bienal de Istambul um teto de folha-de-flandres sustentado por vigas que a artista fincou no topo de uma casa cuja laje era plana o suficiente. Durante a Bienal, uma família ocupou esse barracão suspenso, improvisando cortinas para se separar do espaço público. Um ano depois, a habitação tinha paredes e preservava o mesmo telhado, semelhante à cobertura dos populares barracões de zinco brasileiros. Mas não é exatamente isso que fazem os habitantes de baixa renda de qualquer cidade? Sim, e Potrc oficializa a importância arquitetônica do “puxadinho” numa época de colapso do poder público. Pisando nos astros distraída, a população excluída de programas oficiais de habitação fornece à arquiteta modelos que Potrc vai registrando em um projeto que leva o título de *Estratégias contemporâneas de construção* [*Contemporary Building Strategies*].

Potrc emula algumas dessas soluções informais em projetos concretamente realizados, como no caso do telhado de Istambul ou adiciona alguma pesquisa científica a essas estratégias, como fez na construção dos banheiros secos ecológicos, no bairro de La Veja, em Caracas, uma região da cidade excluída da rede de fornecimento de água e saneamento. Vale citar também que Potrc projeta objetos – que não foram apresentados na palestra – que poderíamos chamar de “infraestruturais”, tais como o *Hippo Water Roller*, um tonel rolante para transporte de água, concebido na África do Sul, para as populações que buscam água em rios. Em vez de esperar por água

encanada, aquela comunidade beneficiou-se de outro tipo de infraestrutura, algo advindo de um pensamento arquitetônico paralelo.

Recentemente, a pesquisa de Potrc voltou-se para a arquitetura paralela das cidades da ex-Iugoslávia. Potrc nomeia essas construções espalhadas pelos Balcãs de “cidades paralelas”, pois elas não destroem o que existia (ou o que restou), mas reutilizam as estruturas que encontram, em geral desafiando qualquer regra de respeito ao espaço público mas expressando uma admirável celebração da existência em uma época pós-catástrofe. Um exemplo marcante dessa arquitetura de dois gumes é uma fotografia de um terraço, no segundo andar de um prédio, que se projeta para fora com tanta ânsia de criação de espaço que chega a um poste público de iluminação e, sem qualquer pudor urbanístico, envolve-o e continua por mais alguns centímetros em direção ao outro lado da rua. Em outro prédio apenas a área externa de um dos apartamentos está pintada em cor de laranja, contrastando com o cinza do restante da fachada, ilustrando o que Potrc diagnostica como uma proposital quebra da unidade. Para a artista, esse tipo de intervenção na arquitetura sinaliza uma reação contra os pressupostos da globalização, e afirma um desejo de vida individual, privada, sem regras generalizantes. É o fenômeno que Potrc chama de “balcanização”: uma celebração do fragmento, da parte em detrimento do todo, celebração do instante presente em detrimento do planejamento de longa duração. Essa quebra do todo já se anuncia, segundo Potrc, na existência de vários governos em uma mesma cidade: Pristina, por exemplo, está sob o governo Sérvio, Kosovar e da ONU.

O desafio a regras é detectado por Potrc também na cidade de Tirana, cujo prefeito, Edi Rama, lançou um projeto de revitalização urbana baseado em pinturas decorativas nas fachadas dos prédios. Potrc selecionou imagens de prédios onde a pintura atravessa a fachada redesenhando as formas estabelecidas pela arquitetura. Assim, as cores não contornam janelas mas atravessam-nas, ignoram colunas e estabelecem faixas em outras direções, que descem em zig-zag até o térreo. É importante notar que, embora essas imagens tenham sido úteis na argumentação de Potrc a respeito da quebra de regras, qualquer rápida busca por imagens de Tirana na internet revela que há na cidade também prédios com um padrão de pintura mais submisso à arquitetura.

Desafiando formas arquitetônicas com faixas coloridas ou construindo terraços salientes, mas bastante espaçosos, para a crescente população, as cidades dos Balcãs parecem afirmar que é possível viver junto, desde que separadamente, cada um a seu modo. E o custo de um convívio desse tipo é a fragmentação e colapso do espaço público.

Diálogo possível

Relato do segundo debate do seminário *Arquitetura*
Daniel Hora

O tratamento do espaço pela arte e a arquitetura e a viabilidade de atuação conjunta entre estas duas áreas de criação dominaram o debate final e o encerramento do seminário *Arquitetura* da 27ª Bienal de São Paulo. A discussão foi iniciada pelo organizador da conferência e um dos co-curadores da Bienal deste ano, Adriano Pedrosa, que retomou um tema abordado pela manhã com a professora Beatriz Colomina, da Universidade de Princeton. O crítico pediu a opinião do arquiteto e escritor palestrante Guilherme Wisnik sobre um aparente desnível de interesses, em que os artistas plásticos nacionais se revelam bem mais atentos e abertos aos recursos de linguagem dos arquitetos do que vice-versa. Os exemplos citados foram os artistas Mauro Res-tiffe, Rubens Mano, Iran do Espírito Santo, Marepe, Adriana Varejão, Renata Lucas e Marcelo Cidade – os dois últimos já estão confirmados para a 27ª Bienal e até meados de abril expunham em duas galerias de São Paulo.

O comentário de Pedrosa coincidiu com a percepção de Wisnik, que acrescentou à lista de artistas abertos aos conceitos e à interferência arquitetônica em sua produção o paulistano Nuno Ramos, cuja mostra individual mais recente encerrava sua temporada no Instituto Tomie Ohtake no mesmo fim de semana em que ocorreu o seminário *Arquitetura*. Em contrapartida, Wisnik mencionou um peculiar caso estranho de interação, desta vez impulsionada por dois arquitetos suíços que fundaram em 1978 o escritório Herzog & de Meuron. A dupla cita com frequência as propostas do alemão Joseph Beuys (1921-1986), pioneiro das instalações, com quem executou alguns dos vários projetos em colaboração com artistas. “Eles trouxeram para a arquitetura uma série de elementos da materialidade, como a exploração tátil e cromática”, explicou o conferencista.

Para complementar sua questão, Pedrosa ponderou que comportamentos semelhantes ao do escritório Herzog & de Meuron eram mais comuns, inclusive na prática, nos anos 1950 e 1960 e foram desaparecendo ao longo das últimas décadas. Para Wisnik, a ideia do crítico Mario Pedrosa (1900-1981) de uma “capital das artes” em Brasília serve para comprovar a validade da aproximação teórica entre a criação arquitetônica e a plástica, apesar do controverso uso decorativo do trabalho dos artistas pelos arquitetos brasileiros. “(As obras dos concretistas) Franz Weissmann e Amílcar de Castro poderiam ser mais interessantes em Brasília do que os painéis de Portinari”, avaliou Wisnik.

Política e formalismo

Do planejamento modernista do Planalto Central a mesa redonda passou ao tema das construções fragmentadas, de estilo híbrido e feitas sem um projeto de ordenação do conjunto encontradas em algumas regiões de países em desenvolvimento. Foi então

a vez de Joana Baraúna, funcionária da Pinacoteca, perguntar se o descaso social das instituições governamentais não estaria por trás da informalidade urbanística registrada em Caracas e em cidades dos Balcãs Ocidentais, citados pela palestrante Marjetica Potrč. A artista e arquiteta da Eslovênia, que atualmente realiza projeto de residência no Acre dentro do contexto da 27ª Bienal, confessou, entretanto, estar otimista ante o dinamismo de cidadãos anônimos, especialmente de países da ex-Iugoslávia, que fazem suas casas de modo independente das ações estatais. Para ela, a atuação paralela desses agentes tem se mostrado fecunda e bem-sucedida.

Essa cultura de espontaneidade se mostra extremamente distinta em seus resultados da leveza de Oscar Niemeyer. A produção do arquiteto carioca foi o ponto inicial da intervenção do curador e diretor do Fórum Permanente, Martin Grossmann, que sublinhou o intercurso entre sua arquitetura e o paisagismo de Burle Marx como um acontecimento singular no modernismo no Brasil e no mundo. “Se o Niemeyer tivesse exata consciência dessa relação, creio que ele não permitiria”, julgou Grossmann. Suas observações incluíram, por fim, um registro para a análise crítica e estética de Marjetica a respeito das influências econômicas na arte e uma aposta na impossibilidade da arquitetura se desvincular completamente da questão formal.

Wisnik retomou então sua diferenciação do conceito de formalismo na arte e na arquitetura e ressaltou que, se o minimalismo havia conseguido pôr de lado o caráter determinante da forma sobre a arte, o mesmo não poderia sequer se insinuar na arquitetura, devido a suas características inerentes. No caso do Brasil, o regime militar resultou ainda em um bloqueio à assimilação de tratamentos inovadores do espaço sugeridos pelo tropicalismo e por artistas como Ligia Clark e Hélio Oiticica, como a implosão do suporte e a incorporação da cidade nas obras. Na opinião de Wisnik, a ítalo-brasileira criadora do edifício do MASP, Lina Bo Bardi, seria um exemplo isolado de alguém que seguiu conectado ao “centro nervoso do Brasil pós-Brasília”. Para completar, o palestrante recordou que o duro embate entre Niemeyer e o artista suíço Max Bill, inspirador do concretismo brasileiro, já havia minado as chances de integração entre arquitetura e arte abstrata.

Construtividade

A curadora geral Lisette Lagnado destacou a importância da ideia de construtividade. Ela fez alusão à presença desse conceito no guia teórico elaborado por Hélio Oiticica para a mostra *Nova Objetividade*, realizada no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) em 1967 – na mesma época em que o norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008) atacava os museus e falava de “entropia” no sistema artístico. “Não é possível pensar em entropia em um país como o Brasil, onde não há instituições fortes”, avaliou Lisette, admitindo sua intenção de recuperar o caráter construtivo da arte e da arquitetura, contrário aos fatores decorativos gerados pelo excesso de formalismo.

A contribuição da curadora ao debate continuou com uma censura aos edifícios pensados sem que se levasse em conta o contexto em que se inserem e que tipo de

atividades ou elementos abrigam. Em particular, Lisette citou o caso de centros culturais e museus como o MAC (Museu de Arte Contemporânea) de Niterói, criado por Niemeyer, e a nova sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, projeto do português Álvaro Siza, que está atualmente em construção e foi vencedor do Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002. “Embora não o conheça em detalhes, acho que no mínimo foi desenhado sem que o arquiteto conhecesse a produção do artista”, opinou.

Em sua conclusão, Lisette queixou-se da ausência do uso da palavra urbanismo, que corresponde diretamente ao tema *Como viver junto* da 27ª Bienal. “Quando penso em Matta-Clark, Dan Graham ou Oiticica, penso ao mesmo tempo em arquitetura e em urbanismo”, observou. A respeito dessa análise, Adriano Pedrosa e Guilherme Wisnik ponderaram que a palestra sobre os impactos do conflito israelense-palestino na arquitetura, apresentada por Eyal Weizman no primeiro dia do seminário, parecia-lhes totalmente focada em urbanismo, embora o professor não houvesse usado explicitamente essa palavra.

Linguagens integradas

A alternância dos aspectos de autoria individual e de anotação crítica, visível nos projetos de Marjetica Potrc, foi alvo de uma indagação de Pedrosa sobre as eventuais distinções entre a criação propriamente dita e as fotografias e desenhos resultantes de pesquisas urbanísticas, que são emoldurados e circulam como obras. A artista e arquiteta defendeu a mistura de diferentes pontos de vista, argumentando que a arte está em constante mutação e é aquilo que se rotula como tal. “Adoro meus desenhos e os entendo como livros de ilustrações. Comecei a produzi-los quando estava em Caracas. Queria dar um toque pessoal à minha reflexão sobre a cidade”, esclareceu.

A união de linguagens foi também o tema de Roberta Saraiva, que perguntou se as ideias relacionadas ao espaço não haviam migrado da arquitetura para a arte brasileira na década de 1940. A integrante do colegiado diretivo do Museu Lasar Segall apontou também dois casos de discurso visual interdisciplinar. Primeiro, falou de alguns trabalhos em escultura do arquiteto suíço-brasileiro Jacob Ruchti (1917-1974), cujo interesse pelo construtivismo foi assunto de um artigo que publicou na revista *Clima*. Depois, lembrou a produção de Alexander Calder (1898-1976), o escultor norte-americano célebre por seus móveis e que chegou a visitar e a conhecer a arquitetura do Brasil.

Wisnik enfatizou que, na verdade, o conceito de espaço na arte está sempre presente e elogiou a recordação do exemplo de Calder. Embora não pudesse comentar as esculturas de Ruchti, ressaltou sua participação no conjunto de arquitetos de São Paulo dos anos 1940 e 1950, que estiveram ligados ao projeto construtivo nacional, mencionado antes por Lisette Lagnado. “[Foi] um momento cosmopolita, relacionado com a fundação do Masp e da Escola de Design [Esdi]”, avaliou o conferencista.

O encerramento do debate se deu em tom de bom humor e expectativa. O professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Miguel Pereira, se declarou angustiado, mas “em um bom sentido”. Afirmou apostar no futuro do diálogo entre artistas e arquitetos, baseado em um compromisso com as raízes culturais e a construtividade. “As equipes de Oscar [Niemeyer] sempre foram interdisciplinares até na amizade. Será que nas conversas cotidianas que geraram o modernismo brasileiro não se discutiam os problemas espaciais da arquitetura, da escultura ou dos grandes murais?”, refletiu Pereira, concluindo que o Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, constitui modelo de projeto integrado e urbanístico.

Seminário *Reconstrução*

O seminário *Reconstrução*, realizado em 9 e 10 de junho de 2006, procurou apresentar a ideia de reconstrução como “efeito e ação, variável segundo diferentes contextos, permitindo estabelecer analogias e equivalências e reconstruir sentido a partir de sinais enunciados em diferentes áreas do pensamento, como a filosofia, psicanálise, história, crítica de arte e a própria produção artística” (Cristina Freire, co-curadora da 27ª Bienal responsável pela organização e mediação do seminário). Palestrantes: Renato Janine Ribeiro, Tony Chakar, João Frayze-Pereira, Viktor Misiano, Jean-Marc Poinot e Minerva Cuevas.

Os registros em vídeo e o conjunto de relatos críticos deste seminário podem ser acessados em: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-reconstr/reconstrucao-doc/index.html.

Borrando fronteiras: arte como experimento social

Relato da palestra “Arte e mudança social”, de Minerva Cuevas
Fernanda Pitta

O trabalho de Minerva Cuevas encontra-se numa intersecção delicada entre vida e arte. De certa maneira, ele aposta no esfacelamento dessa fronteira, ou na irrelevância dessa discussão, tão cara às experimentações das vanguardas artísticas do século XX e, ainda hoje, objeto de investigação de projetos curatoriais, reflexões de críticos e estudiosos. Ao inverter a lógica de apresentação programada para sua fala no seminário *Reconstrução*, terceiro dos encontros preparatórios à 27ª Bienal, e iniciar pela apresentação dos seus trabalhos de intervenção social, a artista mexicana pôde demonstrar como compreende o significado da arte hoje e do trabalho do artista.

Desde as primeiras imagens apresentadas, tornou-se claro que, de maneira coerente e fundamentada, o trabalho de Cuevas reivindica a arte apenas como um dos meios, ou plataformas, de ativação de um “experimento social”. Projetos como MVC (*Mejor Vida Corp.*) e ações como a distribuição, no México, de cartazes com slogans “Para que inferno se temos a Pátria”, ou em Havana, Cuba, “Nada com excesso, tudo com medida”, podem ser entendidos como estratégias de intervenção política e ativismo, que orbitam no registro da desobediência civil e ações antiglobalização, tanto do ponto de vista da “mensagem” veiculada quanto de sua estética formal e dos suportes (cartazes, *stickers*, lambe-lambe, internet).

Os “produtos”, “serviços” e “campanhas”¹ de *Mejor Vida Corp.*, projeto de longa duração constituído por ações no real e virtuais,² são pensados como forma de intervenção pública no contexto social da Cidade do México. Distribuição de bilhetes de metrô, alteração de códigos de barra para a redução de preços de alimentos no supermercado, cartas de recomendação para pessoas procurando emprego e confecção de carteirinhas de estudantes falsificadas podem ser entendidos como mecanismos de um novo tipo de terrorismo social, ou talvez de terrorismo de consumo, um “experimento político e social conduzido na arena da vida cotidiana”,³ que visa opor-se às noções de mercantilização e lucro.

Mejor Vida Corp. procura também (pelo menos em seu manifesto, não sabemos se em sua recepção é bem sucedido neste aspecto) marcar uma distância em relação à caridade e à filantropia, afirmando não procurar “dispensar ajuda ou soluções para os problemas do dia a dia”, mas buscar, e nisso se apropria das ferramentas e procedimentos das ciências sociais, “analisar problemáticas específicas em diversos contextos sociais e econômicos dentro do sistema capitalista”, tendo como alvo seus

1 Cuevas faz referência explícita à nomenclatura corporativa, assumindo-a voluntária e propositalmente no processo.

2 <http://www.irational.org/mvc/english.html>.

3 http://www.irational.org/minerva/cuevas_interface-EN.pdf.

“monstros corporativos e institucionais”. *Mejor Vida Corp.* quer ativar “a prática da dádiva” (outra questão cara às ciências sociais, sobretudo à etnologia) como condição inicial para a articulação de um novo tipo de troca, não mais mercantil, mas sim “humana, social e não-comercial”. Pensado como um experimento lúdico-engajado, a organização se define como “uma corporação não lucrativa no “negócio demiúrgico da rebelião”.⁴

Encontramo-nos com os dois pés no terreno das ciências sociais. Entretanto, o campo escolhido para a atuação desse projeto é o da arte contemporânea. Mas por que razão? A precisa fala de Cuevas, que se seguiu à apresentação dos trabalhos, tentou colocar os termos dessa questão, afirmando: “Os artistas, como atores culturais, podem colher informações sobre a sociedade, que forma a audiência de uma obra de arte ou onde esse processo se dá. Em geral, o desenvolvimento da ciência social torna possível coletar e analisar informações sobre condições sociais e atitudes, necessárias para identificar o estado inicial de uma sociedade antes de qualquer tentativa de responder a ela de maneira criativa ou política”.

O artista é o pesquisador que colhe dados na sociedade e os devolve de maneira a intervir diretamente no processo social. Mas essa intervenção não se dá de maneira orientada ou planejada do começo ao fim, procura lidar com a apropriação e resposta do público a que se dirige. É o que nos explicou Cuevas, ao apresentar o caso dos cartazes em Cuba, que ora foram rechaçados, ora assimilados, oscilando entre uma interpretação da realidade da vida econômica – a limitação, a escassez – ou por vezes entendidos como um “mandamento” moral comunista a ser seguido ainda, apesar de todas as dificuldades do regime.

De maneira similar é o que aconteceu também à intervenção feita na marca de uma das mais famosas águas minerais francesas, “Évian, eau minerale naturelle”, resultante no cartaz “Égalité, une condition naturelle”, em um trabalho para o Palais de Tokyo, em Paris. O intuito de Cuevas em operar no cartaz com o imaginário revolucionário (o logo é originalmente tricolor e a frase reescrita evoca os princípios da Revolução Francesa e da Declaração Universal dos Direitos do Homem), ofertado gratuitamente nas dependências do palácio expositivo, resultou em sua posterior apropriação por uma manifestação contra a direita francesa, reproduzido e distribuído pelos manifestantes.

Ao contrário de muitos outros artistas e coletivos artísticos que costumam apresentar seus trabalhos na forma de documentação de suas ações, Cuevas afirmou categoricamente recusar a ideia de apresentar seu trabalho sob esta forma. Ironizando, afirmou que fará documentação “só quando morrer”, contrariando assim outra prática tão em voga, a arquivística, em bienais e mostras que têm procurado atestar a morte do “objeto” artístico e a apologia do “processo” e sua conseqüente documentação.

4 Apesar de afirmar que “a cena da arte contemporânea não constitui o único eixo de existência da MVC, é apenas uma diferente plataforma no qual o projeto é ativado”. CUEVAS, Minerva. “For a human interface – Mejor Vida Corp.” http://www.irational.org/minerva/cuevas_interface-EN.pdf.

Deste modo, podemos nos perguntar no que, para a artista, reside o caráter artístico de seu trabalho? No cenário da arte contemporânea, Cuevas tem o intuito que seu trabalho confronte a demanda “de ser racionalizado, categorizado e localizado em um tempo e espaço precisos”. Foi assim que um mesmo trabalho, a investigação das práticas antiéticas da empresa McDonald’s, teve resultados diferentes em contextos diferentes. Na França a ação constituiu numa performance na qual um ator vestido de Ronald McDonald convidava os passantes a entrar em um dos restaurantes da cadeia, ao mesmo tempo em que dava informações a respeito da produção de alimentos comercializados pela empresa, a situação dos direitos trabalhistas dentro dela, seus gastos com propaganda entre outros. O gerente daquela unidade não podia fazer nada, pois não havia argumento legal, na situação francesa, que pudesse amparar uma interrupção da ação. Na Noruega, ao contrário, a mesma ação foi feita, só que num contexto já insuflado por uma manifestação prévia que não se relacionava a essa ação, e o resultado foi a prisão do ator vestido de Ronald McDonald por quatro horas, um efeito considerado pela artista interessante e bem sucedido.

Embora no trabalho *Sobre razão e emoção*, apresentado na Bienal de Sidney, tenha sido dada ênfase à denúncia política, a “categorização” de seu trabalho se dá, talvez, de maneira rápida demais. Essa ação parece ter-se restringido à crítica ao uso político da indústria aborígene de peles de canguru (a caça ao canguru é permitida na Austrália como forma de subsistência das populações aborígenes. Nenhum político ousa questionar essa permissão, apesar das campanhas dos ecologistas, para não perder os votos dessas comunidades), reduzindo à mera ilustração a relação proposta entre a marca e a estética da empresa compradora desse produto para fabricação de chuteiras de futebol (Adidas) e a questão a ser denunciada. O jogo irônico/denunciador com o nome do produto da empresa alemã, “Predator”, e as frases no espaço expositivo (“Animais selvagens nunca matam por esporte”, “A grandeza de uma nação e seu progresso moral podem ser julgados pelo modo como trata seus animais”) parecem confinar o trabalho artístico a uma estratégia de ilustração, que paradoxalmente só funciona quando conhecemos o apelo da marca e, de certa maneira, somos tocados por ele (no caso, o trevo da Adidas).

A busca por efeitos concretos e o uso político da liberdade artística também está presente (com mais força) em um trabalho apresentado em *Leaps of Faith*,⁵ em que manipulou o mapa de Nicóssia, capital de Chipre. O trabalho na cidade, dividida desde a ocupação do norte da ilha pela Turquia em 1974 e a consequente repartição do território entre gregos e turcos (República do Chipre e República Turca do Norte de Chipre, reconhecida somente pela Turquia), resultou na produção de um mapa proibido e inexistente, das duas cidades unidas, e de um novo símbolo, a fusão da pomba (grega) e das três janelas (turca), utilizando-se das cores gregas, azul e branco, e turcas, vermelho e branco. Uma ação ilegal, que burlou a advertência expressa dos dois governos de não trabalhar nem com os mapas nem com as bandeiras. Como artista, Cuevas acredita na possibilidade de exercer um tipo de liberdade exclusiva

5 Nicóssia, Chipre, 2005.

ao status artístico, vendo-se liberada de responder politicamente a atos como esse e, portanto, podendo intervir em situações onde outros indivíduos não teriam a mesma oportunidade.

Minerva Cuevas advoga uma posição clara: o seu trabalho não é uma elaboração artística do real, mas uma intervenção direta na realidade que pode utilizar estratégias artísticas de inserção no real. Deste modo, distancia-se das operações das vanguardas históricas, que muito frequentemente servem de termo de comparação em diversas abordagens críticas. Seu objetivo não é questionar o sistema das artes, nem o estatuto das obras de arte, mas talvez utilizar-se dessa precedência do estético na sociedade do espetáculo para fundar outra forma de política. Dito de outra forma, seu intuito não é destruir a linguagem das instituições artísticas, mas atacar a linguagem das corporações e do sistema capitalista, utilizando-se dessa própria linguagem e de sua aderência ao real pela espetacularização.

Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, Minerva afirmou “pegar elementos da cidade e fazer uma obra de arte não é o mesmo que trabalhar com a cidade em termos sociais”.⁶ É nesta perspectiva que a recepção crítica do seu trabalho se dá, por exemplo, na França. Jérôme Sans, um dos diretores do Palais de Tokyo, afirma no texto de apresentação da exposição Hardcore: “Não se trata para eles de produzir simplesmente uma forma ou causar efeito, mas ser um fato do real, a hipérbole da brecha deixada vazia pela mídia, pelo social ou pelo político. A obra torna-se uma matéria contra a qual reagir, interrogar, mais do que contemplar.”⁷

Para Cuevas as práticas, sejam artísticas ou ativistas, isto é, políticas, devem ser entendidas em termos éticos e, dessa perspectiva, elas não se separam. Ambas têm como tarefa geral mudança social, pois a cada indivíduo cabe o imperativo de analisar seu ambiente e avaliar formas e meios de viver como parte dele e, deste modo, tornar-se um criador. Esfacela-se, assim, toda e qualquer fronteira entre arte e política.

6 <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0107/msg00160.html>.

7 http://palaisdetokyo.com/hardcore/texte/edito_french.html.

Da reconstrução do comum

Relato dos debates do seminário *Reconstrução*
Vinicius Spricigo

Como viver junto sem os mitos modernistas da universalidade e das identidades nacionais? Dito em outras palavras, como definir um projeto de convivência mútua quando as ideias de civilização e cultura parecem desestabilizadas ou até mesmo obsoletas? Latente nas palestras e debates dos dois primeiros seminários (*Marcel, 30 e Arquitetura*), o problema da vida coletiva na atualidade foi central nos debates do Seminário *Reconstrução*.

Na primeira sessão de palestras, tivemos a possibilidade de assistir a uma aproximação entre arquitetura e filosofia política a partir de duas abordagens distintas sobre a “simbologia do lugar”, para usar a expressão da co-curadora da exposição e organizadora do seminário *Reconstrução*, Cristina Freire; a “derrota antropológica” da antiga União Soviética no Vietnã (Renato Janine Ribeiro) e a apropriação da Martyrs’ Square pela população libanesa, após o assassinato do primeiro-ministro Rafiq Hariri (Tony Chakar). “Qual a possibilidade de ainda nos apropriarmos dos espaços públicos?” foi a primeira pergunta feita pela co-curadora da Bienal. Renato Janine Ribeiro destacou a dificuldade dessa apropriação devido ao esvaziamento/marginalização do espaço público, citando como exemplo a praça da Sé, marco zero da cidade de São Paulo; palco de manifestações políticas no passado, a praça encontra-se hoje sob a ocupação selvagem e marginal dos pichadores e moradores de rua. O palestrante não deixou, no entanto, de considerar o potencial crítico das pichações, expresso no tom humorístico de frases como esta: “Não compre jornais, minta você mesmo”. Por fim, Ribeiro afirmou que a questão colocada por Cristina Freire refere-se a uma utopia inviável nos dias de hoje, fato assinalado pelo efeito temporário de manifestações como aquela da Martyrs’ Square.

Com a palavra aberta ao público, Veronica Cordeiro questionou a pertinência dos espaços em branco nas “representações arquitetônicas” apresentadas por Tony Chakar. “A não-representação de espaços construídos não seria o equivalente à omissão de um conhecimento que poderia estar acessível?” Na opinião do palestrante, questionar as convenções da representação arquitetônica, como, por exemplo, o espaço branco no desenho corresponder a um espaço vazio, trata-se, justamente, de uma tentativa de levar o espectador a repensar as relações arbitrárias dessa linguagem. O projeto do professor da Academia Libanesa de Belas Artes, que gera também debates com os seus estudantes, pretende problematizar a representação arquitetônica (cortes, vistas e plantas), inventando novas maneiras de representar o espaço em seus aspectos comunicativos. Outra pessoa da plateia perguntou à Tony Chakar o porquê da apresentação somente da representação arquitetônica (maquete) da ocupação da Martyrs’ Square: “Esse lugar para viver junto não é possível na realidade?”. O palestrante mencionou a dificuldade de encontrar alguma documentação fotográfica

dessa ocupação, e aproveitou a oportunidade para ressaltar que os projetos apresentados procuram produzir “unidades de medida para espaços infinitos” (poéticos), como algumas favelas de Beirute que, apesar de não oferecerem nenhuma infraestrutura a seus moradores, são consideradas como um verdadeiro “lar”. Trata-se, portanto, da tentativa de representar algo intangível.

Questionado pelo público sobre a relação sujeito-objeto na “guerra antropológica”, Renato Janine Ribeiro frisou não tratar-se de uma “guerra”, mas uma “derrota antropológica” sofrida pela União Soviética no Vietnã, onde o diálogo entre duas culturas totalmente diferentes foi impossível. Nesses casos, segundo Ribeiro, a relação sujeito-objeto (ou, melhor dizendo, intersubjetiva) não está pautada no diálogo, na troca e na reciprocidade, porque a impossibilidade de tradução dos discursos e a inexistência de pontos de comunicação tornam a aproximação entre os sujeitos “forçada”. Um dos resultados disso é o fato de que a tradução de tudo para termos “ocidentais” impede que as outras culturas se expressem no sistema global.

Comentando a palestra de Renato Janine Ribeiro, que abriu o seminário *Reconstrução* afirmando que “estamos num tempo de descarte” e assinalando a necessidade de uma “ética da separação”, que defende a “preservação da memória do que foi bom”, a curadora da 27ª Bienal de São Paulo, Lisette Lagnado, lembrou o filósofo F. Nietzsche, para quem “é necessário esquecer para continuar”, e, consequentemente, para viver junto. “Como pensar na convivência pacífica entre israelenses e palestinos sem o esquecimento?” Para Lagnado, o luto e a vingança estariam ligados à lembrança e à memória. O luto impede que a vida prossiga normalmente, enquanto a vingança leva ao conflito e impede a coexistência pacífica. Nesse sentido, o perdão estaria associado ao esquecimento e, portanto, a única saída para a resolução do conflito seria fazer da história uma tábula rasa. Por outro lado, seria interessante mencionar outro filósofo, H. Marcuse, para quem esquecer significa “perdoar o que seria imperdoável se a justiça e a verdade prevalecessem”. Marcuse certamente se referia à impossibilidade de esquecer os horrores do Holocausto. Seria prudente, portanto, entender como alemães e judeus conseguiram prosseguir sem esquecer o horror nazista e mantendo na memória a vergonha de um e a dor do outro.

A réplica de Janine Ribeiro seguiu nessa direção, caracterizando o conflito Israel-Palestina como pseudo étnico, onde a questão principal em jogo é a construção de um ambiente próspero para os dois grupos, ressaltando assim mais os aspectos políticos e econômicos do que os “antropológicos”. Vale lembrar que esse conflito (re)iniciou quando, no pós-guerra, o Estado de Israel foi criado como reparação aos crimes nazistas justamente em um território ocupado pela comunidade palestina. Por fim, o palestrante afirmou que: “A rigor, o grande problema não está na morte, mas no futuro de quem está vivo”. Não é o sentimento de vingança que motiva os conflitos, mas a falta de perspectiva em relação ao futuro. Nas suas palavras, “o problema não é o sofrimento passado, mas o sofrimento presente”.

O que nós temos em comum? Como nós podemos viver, colaborar e trabalhar juntos?

Enfim, o que pode ser feito para construirmos um espaço de convivência e colaboração pautados numa “estética relacional”? Essas questões, elaboradas no contexto das “comunidades” artísticas apresentadas por Viktor Misiano, estavam em sintonia com os debates da primeira sessão de palestras. No entanto, o foco da discussão retornou do eixo temporal (história e memória), no qual o debate da noite anterior havia encerrado, para o eixo espacial, a partir de uma problematização sobre o espaço público.

Abrindo a sessão de debates do sábado, a curadora da exposição, Lisette Lagnado, fez uma pergunta ao curador russo, problematizando a existência de um espaço público no seu país e a distinção em relação ao espaço privado. Viktor afirmou que essa foi uma questão central para a arte contemporânea internacional no pós-guerra, na medida em que o meio artístico *underground* (marginal) operava numa interconexão entre o público e o privado. Um bom exemplo seria a APT-ART, na qual apartamentos deixavam de ser espaços privados, mas diante do contexto político da época, marcado por Estados autoritários (o que foi uma especificidade do Leste Europeu e das Américas, pois a Europa e os EUA estavam sob a égide do estado de bem-estar e a África atravessava o período de suas guerras anti-imperialistas) tornavam-se esferas públicas “interiorizadas”, onde indivíduos organizam algo coletivo em um ambiente privado. Atualmente, observamos exatamente o oposto: experiências da vida privada (beber, conversar etc.) encenadas em público, que constroem uma nova forma de interação entre o público e o privado. Cristina Freire comentou a resposta de Misiano, assinalando a diferença entre a “necessidade” (histórica) de criação de espaços alternativos dentro de regimes autoritários, nos quais essas eram as únicas alternativas possíveis, e as buscas atuais por espaços ditos alternativos, que se configuram muitas vezes como movimentos das próprias instituições artísticas em busca da instrumentalização do espaço público. Na plateia, Ana Paula Cohen replicou esse comentário, afirmando que atualmente existe uma “necessidade” de espaços alternativos, mesmo que esta seja de outra ordem. Além disso, nas suas palavras, “hoje temos uma dificuldade maior em diferenciar espaço público e privado, devido à sua fluidez”. Criam-se, portanto, espaços (zonas) temporárias de atuação. Temos aqui, talvez, uma referência ao exemplo apresentado por Tony Chakar: apesar da Martyrs’ Square ser um espaço público, a sua ocupação temporária agregou a esse espaço outros usos e significados. Lisette Lagnado afirmaria mais tarde que concorda com essa “questão do temporário”. Hoje, continua, “não existem mais projetos para sempre, mas momentos coletivos temporários que deixam resíduos”.

Por fim, Lisette questionou o voyeurismo do espectador na obra da artista Orlan, uma das artistas apresentadas pelo psicanalista e professor João Frayze-Pereira: “Ela poderia estar junto com os demais artistas apresentados, sendo talvez o baluarte da sociedade do espetáculo (Guy Debord)?”. Frayze-Pereira não veria o trabalho da Orlan dessa forma, primeiro, por não reconhecer neste uma teatralização, e, segundo, porque o voyeur busca o deslumbramento diante do objeto, enquanto o espectador da obra de Orlan, e da sociedade do espetáculo de maneira geral, “sai da exposição sem nada”, porque as imagens são abjetas. Lisette replicou afirmando que também

podemos ser voyeurs do abjeto, dessa exploração do “*disgusting*” que a Orlan promove, lembrando alguns programas de TV sensacionalistas.

Seria interessante observar que artistas como Orlan não operam mais no espaço público no seu sentido restrito, a saber, um espaço gerido pelo Estado e utilizado coletivamente, mas em espaços midiáticos, palco de intervenções artísticas e sociais que seriam discutidas na última sessão de debates.

Um debate sobre as relações entre arte e ativismo, ou, em outras palavras, entre estética e ética, se seguiu à última sessão de palestras do seminário *Reconstrução*, que apresentou dois programas distintos de intervenção artística: no espaço institucional, com os dilemas e impasses da exibição da obra de Daniel Buren no Guggenheim (NYC), tema da conferência de Jean-Marc Poinot, e no espaço informacional, com o ativismo midiático da artista Minerva Cuervas.

Inicialmente, Tony Chakar questionou: como o “incidente de Buren” (a saber, a retirada da sua obra de uma exposição no Guggenheim, em 1971, curada por Diane Waldman, atendendo aos pedidos dos artistas Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long, que dividiam com Daniel Buren o espaço expositivo) pode ser considerado como um exemplo de conflito dentro de um espaço compartilhado? Segundo Jean-Marc Poinot, a divisão e, por conseguinte, o compartilhamento desse espaço é algo “imaginário”. Cabe, portanto, ao bom curador, saber dividir e compartilhar o espaço expositivo. Uma das atribuições do curador seria justamente a de ser um administrador desse espaço compartilhado entre as obras e os artistas, atuando para que as obras, que lutam pela atenção do espectador, não competissem entre si. *A priori*, não seria, portanto, uma atitude antiética de um curador recusar a proposta de uma artista pelos motivos acusados por Judd, Flavin, Kosuth e Long (a saber, a interferência do trabalho de Buren, devido às suas dimensões e disposição no espaço expositivo). O “escândalo” mencionado por Poinot foi, nesse caso, a retirada da obra de Buren atender aos pedidos dos artistas que compartilhavam o espaço com o artista francês.

Mas existe também outra questão envolvida no incidente de Buren no Guggenheim. Stéphane Huchet questionou Jean-Marc Poinot sobre os motivos que teriam levado Joseph Kosuth a opor-se a Daniel Buren daquela forma. O palestrante francês não mencionou as razões pessoais que motivaram a atitude de Kosuth, mas indicou que Buren, nas suas palavras, um “pintor”, estava lidando com questões caras aos artistas conceituais (a crítica institucional). Na medida em que a obra de Daniel Buren extrapola os limites imaginários do “cubo branco”, invadindo o espaço autônomo que deveria abrigar as obras, e os limites arquitetônicos da instituição, ele evidencia esses limites e critica a instituição artística a partir do seu interior. Talvez a verdadeira razão que tenha levado Buren a desagradar tanto os minimalistas Judd e Flavin, quanto os artistas conceituais Kosuth e Long, tenha sido justamente atravessar a barreira que separava duas estratégias de intervenção artística, o *site-specific* espaço-temporal minimalista e o sistema institucionalizado da arte no qual operava a arte conceitual.

Desse modo, o problema surgiu porque o espaço “compartilhado” continha uma fronteira, que dividia dois grupos distintos, e Daniel Buren optou por atuar nas bordas dessa fronteira.

Coincidentemente ou não, a artista mexicana Minerva Cuervas opera dentro de um espaço diferente dos minimalistas e dos artistas conceituais. O espaço de operação de sua obra é informacional, ela atua através de um discurso que na sua base não pode ser diferenciado do discurso das grandes corporações e dos sistemas de telecomunicação. Atendendo ao pedido feito por Stéphane Huchet, Jean-Marc Poinot comentou o trabalho de Minerva afirmando que diferentemente de Daniel Buren, cuja obra dialogava com a instituição através da arquitetura, Minerva utiliza uma linguagem “corporativa” e imagens midiáticas. Nesse sentido, poderíamos inferir que embora os artistas conceituais tivessem extrapolado o espaço institucional, o foco de suas atenções e críticas ainda era este mesmo espaço. Já a potência crítica do programa artístico apresentado por Cuevas não está mais direcionada à instituição artística, mas ao espaço público midiático, o qual ela intenciona modificar eticamente. Contudo, para além da sedução do trabalho apresentado, como foi assinalado por Tony Chakar, devemos tomar uma distância crítica em relação a essas estratégias artísticas. Em certos casos, como trocar etiquetas com os preços de produtos nos supermercados, tornando produtos alimentícios mais baratos aos consumidores, o ativismo parece estar sobreposto ao artístico – a própria artista comentou que muitos questionam ser ela uma artista ou uma ativista. Em outros casos, como a utilização de símbolos corporativos (o “clown” de uma rede de lanchonetes), a estratégia de ação torna-se ingênua se comparada com as estratégias de marketing das grandes corporações. Tony Chakar assinalou a necessidade de uma ação de complexidade proporcional àquela utilizada pelo sistema no qual estamos interferindo, para evitar a sua fácil apropriação. Não seria a exposição midiática proporcionada pela intervenção artística – a própria artista mencionou a repercussão do fato na imprensa – benéfica, em última instância, à corporação criticada? O famoso “façam mal, mas façam de mim”. Além disso, nas palavras de Stéphane Huchet, “a arte não poderia ser política por si mesma, sem ser militante e engajada?” Afinal, “a obra de arte veicula a sua própria política”.

No encerramento do seminário, feito por Cristina Freire, a co-curadora da Bienal assinalou a necessidade de reconstrução da história da arte conceitual a partir de dois pontos de vista distintos: um norte-americano e europeu ligado ao *site-specific* e à crítica institucional, e outro latino-americano ligado a um *site-specific* discursivo, representado historicamente na figura de Cildo Meireles.

Seminário *Vida coletiva*

O seminário *Vida coletiva*, realizado em 4 e 5 de agosto de 2006, discutiu e desdobrou o tema-título da Bienal, “como viver junto”, refletindo sobre as (im)possibilidades de se conviver com as diferenças, sobre as dificuldades de interlocução e de sincronia entre dessemelhantes e como pensar, em termos práticos, um mundo comum, no contexto de uma bienal. No *folder* de apresentação do seminário a curadora geral Lisette Lagnado referenciou o *Programa ambiental* de Hélio Oiticica como fundamento para desenhar a plataforma conceitual da 27ª Bienal e destacou que a palavra “comunidade” é recorrente em seu programa. Palestrantes: Jane Crawford, Celso Favaretto, Jeanne Marie Gagnebin, Catherine David, Peter Pál Pelbart, Yuko Hasegawa.

Os registros em vídeo e o conjunto de relatos críticos deste seminário podem ser acessados em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida/vida-doc/index.html

Desconforto necessário

Relato da palestra “Novos meios de expressão a partir dos filmes de Pedro Costa”, de Catherine David
Ana Leticia Fialho

O tema da 27ª Bienal de São Paulo, “Como viver junto”, parece estar adquirindo um tom urgente e sombrio nos últimos tempos. Isso ficou claro durante o 4º Seminário Internacional *Vida coletiva*, organizado pela curadora Lisette Lagnado, realizado nos dias 5 e 6 de agosto. Todos os participantes mencionaram com pesar a atualidade da política internacional, e a dificuldade em apresentar respostas positivas aos temas propostos.

Catherine David iniciou sua fala lembrando que a questão “Como viver junto /vida coletiva” provoca grande desconforto, ainda mais se considerarmos a cumplicidade quase total do Ocidente aos ataques de Israel e dos Estados Unidos contra o povo iraquiano, palestino e libanês.

O repúdio de David à violência que tem imperado no Oriente Médio é partilhado por todos, no entanto, a curadora tem, mais do que a maioria presente, uma proximidade com a região, onde ela desenvolve há mais de oito anos o projeto “Representações árabes contemporâneas”. Um dos desdobramentos desse projeto foi a exposição “A equação Iraquiana”, apresentada recentemente em Berlim e Barcelona, justamente num momento em que há evidentemente grande urgência em se discutir a situação vivida pelo país.¹

O desconforto referido por David pareceu de certa forma uma crítica à escolha da curadoria, à sua proposta talvez excessivamente otimista de reflexão sobre arte e vida coletiva, num momento em que a realidade social brasileira e a realidade política internacional tornam quase impossível vislumbrar uma saída, no plano da arte e/ou da vida comum.

No entanto, tal desconforto parece-me oportuno e mesmo necessário, pois força-nos a mudar de lugar, a olhar o entorno, a buscar alternativas. Este é, no meu entender, o desafio dos seminários desta Bienal.

Antes de Catherine David, Jane Crawford e Celso Favaretto haviam respondido à provocação da curadoria apresentando uma perspectiva histórica, abordando o contexto em que Matta-Clark e Oiticica desenvolveram suas obras-ações coletivas.

1 Para mais informações, ver: http://kw-berlin.de/english/program_frameset.htm e http://www.fundaciotapi.es.org/site/rubrique.php?id_rubrique=580. É interessante observar que Catherine David se interessa há bastante tempo pelo que Gerardo Mosquera costuma chamar de “zonas de silêncio”, regiões que pouca visibilidade têm ou tinham no circuito da arte contemporânea internacional. No início dos anos 1990 foi a América Latina, quando ainda poucos curadores europeus trabalhavam com a produção contemporânea da região, e mais recentemente a produção árabe, ainda desconhecida dos curadores europeus. Isso permite a David uma distinção (no sentido de Bourdieu) significativa no sistema das artes.

Já David distanciou-se criticamente dessa perspectiva, afirmando que no momento atual reina um individualismo, um egoísmo, um cinismo que nada têm a ver com a utopia dos anos 1960 e 1970. Hoje, a indiferença seria maior e mais massiva frente aos acontecimentos e o inaceitável inversamente proporcional à distância geográfica. Nesse último ponto em particular ela tem toda a razão.

É justamente em torno do problema da distância, da proximidade e do lugar que Catherine David constrói sua fala, a partir do trabalho de Pedro Costa, para quem distância e lugar são também elementos fundamentais.

A filmografia de Costa, e em particular o seu longa *No quarto da Vanda*, do qual assistimos a alguns extratos, se aproximaria, segundo David, do conceito de “distância ativa” proposto por Jacques Rancière. Rancière, que já havia comentado o filme quando esteve no Brasil em 2005, foi inúmeras vezes citado e seus conceitos retomados nas discussões do seminário.²

David opõe a distância ativa estabelecida por Costa, ao que considera obras “pseudo-críticas”, às vezes bem intencionadas porém ingênuas, que nada mais fazem do que reafirmar a posição do sujeito no seu lugar (de pobre, oprimido, enfim, de vítima passiva), citando como exemplos Sebastião Salgado e Shirin Neshat.

Desnecessário comentar a assim chamada estetização da pobreza de Salgado, mas talvez valesse a pena, em outro momento, discordar de David em relação à Neshat. A crítica tem razão, no entanto, em colocar o exemplo de Costa como singular. De fato, seus sujeitos-personagens, os outros de nossa vida coletiva, não são seres abstratos, nem distantes, nem habitam um não-lugar, bem ao contrário, fazem parte do seu universo, e é com eles que o artista existe: “Toda a gente tem um lugar no mundo [...] Quer dizer, nesta sociedade horrível, é bom ter um lugar, um centro, senão somos roubados no nosso próprio interior. E eu podia começar a filmar porque encontrei um lugar, esse centro que me permitia olhar à volta, quase a 360 graus, e ver os outros, os habitantes, os amigos. E comecei a ver como o bairro entrava e saía no quarto da Vanda”.³

Costa filma lugares e pessoas que ele conhece bem, habitantes do bairro Fontainhas, em Lisboa. São relações que se construíram ao longo do tempo e que permanecem. Costa acompanha a trajetória desses personagens, que depois de *No quarto da Vanda* foram despejados de Fontainhas e levados a viver em outro lugar, um lugar imposto, sem memória afetiva. Tal deslocamento é tema do seu filme mais recente, *Juventude em marcha*, apresentado e aclamado em Cannes este ano.⁴

2 Vale a pena ler o texto “Política da Arte”, transcrição da apresentação de Rancière no seminário São Paulo SA, “Práticas estéticas, sociais e políticas em debate” (São Paulo, Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005): www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf

3 Entrevista com Pedro Costa: <http://www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm>.

4 Conferir o artigo “Costa Bravo”, de AZOURY, Philippe e SEGURET, Olivier, publicado no *Libération* de 27 de maio de 2006, citado por David, e de onde ela extraiu algumas de suas observações.

Segundo David, “o interesse da obra de Costa reside na capacidade de experiência do mundo e do outro capaz de ultrapassar as circunstâncias estreitas que dão ao indivíduo um lugar no mundo (classe social, educação, situação geopolítica), e encontrar as formas de expressão que não participam da compulsão (*pathos*) ou da pura subjetividade (a projeção sobre as histórias/vidas dos outros). Em uma palavra, a distância ativa que ele consegue estabelecer. [...] O processo de formar uma comunidade, ficar junto, conviver, depende dessa escolha do artista. Seria irrisório explicar”.

Catherine David de fato não explica, simplesmente pontua aspectos da obra de Costa que são pistas para se pensar a vida coletiva, possível uma vez que se estabelece a “justa distância”, ou melhor, a distância ativa, que “se constrói no trabalho do filme, da luz, do som. O sistema de produção de Costa tem muito a ver com o resultado do trabalho”.

Tal sistema de produção não se separa da vida, é a própria vida, é a convivência, a forma de se relacionar, negociar, dialogar, criar situações em que a participação do outro é necessária, mas não imposta, permitindo assim o estabelecimento de vínculos de confiança e de respeito.

Desta negociação do lugar de cada um participam tanto o artista e os sujeitos-personagens, quanto o espectador. Ela diz respeito à distância e ao tempo – tempo de aproximação, de distanciamento, de separação e mesmo de ruptura.

Catherine David observa ainda que “a ideia de síncope é importante, as coisas param, têm rupturas, e recomeçam nunca do mesmo lugar, o que é um conceito de Godard”. Também de Godard uma frase essencial, e muito justa no que se refere ao *No quarto da Vanda*: “*On ne peut pas voir si on a peur de perdre sa place*”. Ou seja, o artista, o personagem e o espectador não poderiam ver (viver) se tivessem medo de perder o seu lugar, medo de sair do lugar que lhes é socialmente designado.

Mais do que isso, ninguém está condenado a um só papel ou a um só lugar. Como bem observou Catherine em relação aos personagens de Pedro Costa, “ele nunca confirma qualquer posição no mundo – posições marginais ou cruéis. Nunca há a essencialização de um grupo, ao contrário, os personagens crescem com a luz, com a sua presença, nunca porque um olhar de comiseração ou de julgamento se coloca sobre eles”.

David enfatiza o fato de que no trabalho de Costa não há uma clara divisão entre o bem e o mal, o que é certo ou errado. O artista não faz escolhas simples.

A esse respeito vale a pena voltar ao texto de Rancière, que também chama a atenção para o aspecto “obra aberta” do filme: “[O autor] se recusa a nos esclarecer a respeito das forças objetivas que produzem tanto a favela quanto sua supressão.

Mas também se pode dizer, inversamente, que essa ausência de explicações nos coloca na presença do que é realmente político: não o conhecimento das razões que produzem tal ou tal vida, mas o confronto direto entre uma vida e o que ela pode”.⁵

Outro momento da fala de Catherine David que vale a pena retomar diz respeito à tênue fronteira, na obra de Costa, entre documentário e ficção. Mais uma vez, David cita Rancière: “Ficção não é o fato de contar histórias imaginárias. É a construção de uma relação nova com a aparência e a realidade, o visível e a significação, o singular e o comum”. Ela completa: “O surreal às vezes surge em contato com a realidade mesma”. O artista não faz um registro da realidade, nem apresenta uma interpretação totalmente subjetiva de fatos. Ele cria uma obra de ficção que parte de pelo menos duas perspectivas da realidade – a singular (sua visão de mundo) e a coletiva (dos personagens-sujeitos de sua obra), sendo que as duas compartilham o mesmo espaço social.

Ao final, o ceticismo inicial de Catherine David se transforma numa visão positiva, mostrando como uma obra como *No quarto da Vanda* pode ajudar a pensar uma possível vida coletiva que não exclui de antemão o outro de nossas circunstâncias.

O que faltou na intervenção de David foi uma pincelada de um dos aspectos que talvez mais impressione na obra de Costa, a forma como ele escapa da armadilha da “estetização da pobreza”, sem abrir mão de um rigor formal. Aqui poderíamos citar, ainda que David não o tenha feito, a observação justa de Jacques Rancière: “A força do filme está na tensão que ele institui entre esse cenário de vida miserável e as possibilidades estéticas que ele encerra”.⁶

No entanto, dado o posicionamento político assumido pela curadoria da 27ª Bienal, reiterados em todos os seminários preparatórios até aqui, há questões bem mais urgentes e interessantes a serem tratadas pelo mundo da arte do que meras questões de forma.

5 Jacques Rancière, op. cit.

6 Ibidem.

Dos diálogos (im)possíveis

Relato sobre os quatro primeiros seminários
Liliane Benetti e Vinicius Spricigo

Qual o significado e o papel dos seminários internacionais organizados pela curadoria da Bienal de São Paulo ao propor confrontar o caráter efêmero das grandes mostras de arte através de uma série de debates relacionados ao “Como viver junto”, e de uma exposição pautada nos conceitos do Programa Ambiental de Hélio Oiticica (Construção e Programa para a Vida), sem desconsiderar, de um lado, a crescente espetacularização ou midiaticização das relações sociais, e, de outro, as tensões e os conflitos deflagrados no cenário geopolítico mundial? A resposta é incerta: os seminários ainda estão em curso e a mostra nem foi aberta, e, mais do que isso, o próprio formato escolhido pela equipe curatorial parece ser uma aposta avessa a conclusões simples e definitivas. Sendo assim, este “Relato” é necessariamente incompleto, não pretendendo traçar um panorama ou síntese dos temas abordados pelos encontros anteriores (*Marcel, 30, Arquitetura, Reconstrução e Vida Coletiva*), e sim recuperar algumas passagens instigantes trazidas à tona pelas conferências que, a despeito das especificidades dos temas abordados, discutiram as formas contemporâneas de construção e reconstrução de comunidades, de espaços e de sensibilidades comuns; enfim, as relações e trocas (im)possíveis.

Não há como não mencionar que a questão formulada pela curadora geral da mostra e organizadora do seminário *Vida Coletiva*, Lisette Lagnado, acerca da impotência da arte diante das truculências do poder calou a plateia em sinal de repúdio à violência perpetrada em situações de conflito, nas quais a negociação política e o diálogo não alcançam a eficácia esperada. Se a arte não deve se eximir dessa indagação como nenhuma outra instância da vida deve, tampouco pode oferecer isoladamente a solução. A própria curadora ampliou sua dúvida, perguntando pela viabilidade do estabelecimento de uma ética de coabitação respaldada na procura da justa distância entre indivíduos que pertencem a grupos diferentes, ou como ressaltou Catherine David, na conferência “Novos meios de expressão a partir dos filmes de Pedro Costa”, citando Godard, “não é possível ver quando temos medo de perder o nosso lugar”. É nesse sentido que David recorreu ao conceito de “distância ativa”, de Jacques Rancière, para distinguir, de um lado, os trabalhos artísticos que operam o deslocamento do indivíduo de seu próprio lugar a fim de colocá-lo a certa distância de seu “outro”, incitando a convivência, a construção e a partilha de um espaço comum, e, de outro, determinadas obras pseudo-críticas, bem intencionadas porém ingênuas, que terminam por reafirmar o lugar do sujeito, confinando-o sempre em sua própria posição.

A pergunta pela ingenuidade de uma arte pretensamente crítica, “que se quer política ou engajada”, no dizer de Stéphane Huchet, também esteve presente no debate travado no Seminário *Reconstrução* entre Minerva Cuevas, Viktor Misiano, Tony Chakar e Stéphane Huchet, mediado por Cristina Freire, organizadora do encontro. Diante de uma arte que se propõe a intervir diretamente nas relações sociais, tal como a

obra de Cuevas, Huchet rememorou uma fala muito pertinente de Kosuth, a saber: “no interior da gramática social a pontuação começa com a arte”. Em outros termos, ou a arte faz uso de seus “próprios meios” para “operar sua própria política”, ou, ao lançar-se em intervenções na realidade corre o risco de se assemelhar ao ativismo, independentemente da complexidade da proposta ou dos resultados obtidos. Ora, a tensão é inerente à política e à arte, e a tentativa de preencher o déficit da política institucionalizada com a arte tende, no mais das vezes, a restringi-la ao assistencialismo, diminuindo o potencial crítico que lhe é inerente.

Entende-se, desse modo, que as relações entre indivíduo (artista) e comunidade são mediadas pela linguagem (imagem) e, assim, a distância ativa (o viver junto) é construída na produção do próprio trabalho. Provavelmente essa é a razão da arte ser renitentemente convocada a se tornar um símbolo do trabalho. Aliás, não à toa, Jacques Rancière é, ao lado de Barthes, um pensador muito citado nas conferências, uma vez que reivindica com clareza a imbricação da arte no político,¹ ou seja, na partilha da experiência comum. Nas suas palavras, “ela [a arte] antecipa o fim – a supressão das oposições (entre os que participam ou não da experiência comum) – que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por e para si mesmo”.² E isso ocorre por meio dos processos produtivos que lhe são intrínsecos, o fabricar e o tornar visível, que definem novas relações entre o fazer e o ver. As práticas artísticas são, portanto, “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de ser e formas de visibilidade”,³ posto realizarem em si mesmas o princípio do trabalho, qual seja, “a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade”.⁴

Pois é justamente via Rancière que Lisette Lagnado relacionou Hélio Oiticica, Marcel Broodthaers e o “viver junto” de Barthes, na conferência “A instituição artística sob suspeita”, em uma menção a Schwitters: “são procedimentos que constroem uma mesma superfície da impropriedade, uma superfície do comunismo artístico que pode casar-se com o outro ou recusá-lo em nome da sensibilidade comum que está sendo construída”. No entanto, a importância da construção de um espaço comum é algo que aproxima não somente Oiticica e Broodthaers, como também outros artistas que produziram obras significativas nos anos 1960 e 1970, dentre eles Gordon Matta-Clark e Dan Graham. Importa notar, nesse sentido, que muitos artistas dessa época conviveram e compartilharam, algumas vezes conflituosamente, um mesmo espaço, fosse ele institucionalizado ou “alternativo”, bastando lembrar, por exemplo, das disputas vivenciadas no Soho ou da controversa retirada das obras de Daniel Buren do Guggenheim.

1 Para Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org/Ed. 34, 2005, p. 16-17.

2 *Op.cit.*, p. 67.

3 *Op.cit.*, p. 17.

4 *Op. cit.*, p. 67.

Deve-se ressaltar ainda que, em virtude do panorama geopolítico imposto pela Guerra Fria, contextos muito específicos marcaram as produções artísticas dessas décadas e das posteriores no Ocidente e no Oriente, conforme esclareceu o crítico e curador russo Viktor Misiano, na conferência “Criatividade coletiva: um case da Europa Oriental”. Ao que pareceu, as comunidades foram na Europa Oriental um substituto para o espaço institucionalizado, inexistente ou operado pelo Estado autoritário, ou segundo disse, “as comunidades confidenciais se constituíam na única forma de contato real e direto entre artistas e ativistas, e de legitimação da arte como um fenômeno social”, já que “nos países pós-comunistas, imersos em crises econômicas e sociais, as próprias instituições começaram a fugir dos artistas, desaparecendo ou perdendo sua capacidade operacional”. Eis a diferença mais aguda apontada em relação ao Ocidente, onde a ideia de comunidade surgiu como uma alternativa que dialogava com o espaço institucionalizado, sentido esse presente no trabalho de Buren que, aliás, atravessou literalmente o espaço comum e o espaço institucionalizado. Pois nas palavras de Misiano, “no mundo ocidental, os artistas associados à noção de estética relacional fugiram da instituição pública e criaram comunidades relacionais dentro do sistema da arte, atuando como ‘parasitas em off’ a estes espaços, valendo-se de seus recursos e continuando a receber a legitimação destes”. É nesse ponto, deixando no ar essas considerações de Misiano, que vale a pena interromper esse relato. Caberá, portanto, à próxima rodada de palestras que logo se inicia, o seminário *Trocas* organizado pela co-curadora Rosa Martinez, e à aguardada presença de Nicolas Bourriaud, autor que difundiu a noção de estética relacional, a proposição de novas perguntas e, esperamos, algumas respostas.

Seminário *Trocas*

O seminário *Trocas*, realizado em 9 e 10 de outubro de 2006, objetivou discutir “a ideia de transferência e intercâmbio como um modo mais otimista de organização entre as pessoas. Desde comunicação e amor até religião e trabalho, todos os aspectos de nossa vida podem ser vistos como integrantes de uma economia de dar e receber, a despeito da equação normalmente desequilibrada entre esses dois pólos, seja na esfera política, artística, social ou emocional” (Rosa Martínez, co-curadora da 27ª Bienal, responsável pela organização e mediação do seminário). Palestrantes: Maria Rita Kehl, Renata Salecl, Carlos Jiménez, Ernesto Neto, Nicolas Bourriaud, Paulo Herkenhoff.

Os registros em vídeo e o conjunto de relatos críticos deste seminário podem ser acessados em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/index.html.

Um pouco além do lugar comum: estética relacional e sua aplicação ao campo institucional

Relato da palestra “Estética relacional, política das relações”, de Nicolas Bourriaud
Ana Letícia Fialho

Lisette Lagnado teceu algumas considerações antes de passar a palavra a Nicolas Bourriaud no seminário *Trocas* em outubro passado. Lembrou que a arte é um lugar de encontros e que o objetivo do seminário, organizado por Rosa Martínez, era justamente o de propor a discussão do que existe “além da arte” – o convívio, as parcerias, as colaborações, as trocas.

A convivência é obviamente uma questão fundamental para a curadora, que utilizou os seminários de Roland Barthes, proferidos no Collège de France em 1976-77¹ e o programa ambiental de Oiticica, desenvolvido na década de 1960, como fundamentos para desenhar a plataforma conceitual da 27ª Bienal de São Paulo.

O potencial da arte para transformar o espaço social e as relações humanas é também uma questão central na obra do crítico e curador francês Bourriaud, autor de *Esthétique relationnelle* [Estética relacional], obra que se tornou referência importante no circuito internacional da arte contemporânea. Editado na França em 1998 e hoje traduzido em vários idiomas, o livro traz uma coletânea de artigos publicados em revistas e catálogos desde 1995,² em que o autor tenta definir os traços mais marcantes da produção dos anos 1990, chegando assim ao conceito que dá título ao livro.³

Antes de passar à discussão da palestra proferida no seminário, gostaria de levantar algumas questões acerca de sua teoria.

Bourriaud formulou a sua “estética relacional” a partir da convivência com um grupo de artistas emergentes naquele período, entre os quais Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Dominique González-Foster. Apesar de terem uma produção bastante diferente entre si, os artistas analisados por Bourriaud trabalham com frequência de forma colaborativa e partilham uma preocupação com a interatividade e com as relações entre o artista, o espaço social e o espectador. Essa preocupação com o contexto e com a interatividade seria, portanto, a especificidade da produção contemporânea no início dos anos 1990 ou, pelo menos, a especificidade da produção que interessava Bourriaud naquele momento.

1 Roland Barthes, *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

2 Bourriaud foi editor da revista *Documents sur l'art*, em que publicou boa parte dos textos reeditados no livro.

3 BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998. Para redigir este relato consultei a edição em inglês publicada pela mesma editora em 2002.

Bourriaud define a “estética relacional” ao mesmo tempo como um método crítico – uma maneira de se abordar a produção dos anos 1990 – e como uma forma de sensibilidade que estes artistas compartilham: a preocupação com as relações humanas na arte, a preocupação do artista com o seu entorno e com o seu público. Essa preocupação é muito próxima daquela proposta pela 27ª Bienal de São Paulo, “Como viver junto”, e, não por acaso, alguns dos artistas citados por Bourriaud estavam também presentes na Bienal.

No entanto, enquanto Lisette partiu de um aparato conceitual sólido, colocando a questão numa perspectiva histórica – aliás, um dos aspectos mais interessantes da mostra – Bourriaud faz muito pouca referência aos antecedentes de sua estética relacional.

A meu ver, o problema mais grave nas propostas de Bourriaud não se refere à estética que ele defende, mas à fragilidade de seus fundamentos teóricos. Existe no livro certo eurocentrismo somado a uma ausência de perspectiva histórica, além de uma utilização superficial e utilitária de certos autores, como Marx, Deleuze e Guattari, Lyotard. Graças às muitas críticas que recebeu, Bourriaud vem elaborando melhor algumas questões, mas quem já leu os seus textos ou assistiu a suas palestras, sabe que não há muitas variações, ele volta aos mesmos artistas, aos mesmos exemplos, às mesmas referências sem muita profundidade.

O objeto de sua análise, no entanto, é válido. Bourriaud foi um dos primeiros críticos a chamar a atenção para uma parcela muito interessante da produção emergente nos anos 1990, preocupada com a questão “Como viver junto”. O que se pode questionar, portanto, não é o interesse dessa produção, mas se de fato a preocupação com a interatividade é uma prerrogativa preponderante e exclusiva dos anos 1990 como ele diz, ou se ela é simplesmente uma atualização de ideias propostas por artistas como Hélio Oiticica há mais de trinta anos.

Lisette Lagnado tem razão ao afirmar que a obra, o pensamento, a teoria inventiva de Hélio Oiticica, que serviu para conceber o projeto da 27ª Bienal, é fundamental para se pensar sobre troca e interatividade no campo das artes. No entanto, sublinhou Lagnado durante o seminário, no seu livro *Esthétique Relationnelle*, Bourriaud não cita Hélio Oiticica nem mesmo na bibliografia. Na verdade, o livro não possui uma bibliografia, e sim um índice remissivo de artistas e autores.

Bourriaud admite que, no início dos anos 1990, não conhecia o trabalho de “Oiticica”. Considerada a forma como ele pronunciou o nome do artista, parece que ainda hoje Oiticica lhe é pouco familiar. Mas ele citou outros artistas como Tom Marioni que, em São Francisco, em 1971, propôs “*Drinking beer with friends is the highest form of art*”, e Matta-Clark e suas intervenções, em particular “Food”, como exemplos de uma “sensibilidade que teria antecipado a estética relacional”.

Para o crítico francês, no entanto, há uma diferença significativa entre a produção dos anos 1990 e a produção dos anos 1960. Na introdução do seu livro, Bourriaud critica os que se contentam em fazer um inventário das problemáticas do passado,

lamentando o fato de não encontrar respostas válidas para entender o presente. Ele propõe uma leitura da produção contemporânea que não se esconda atrás da história da arte dos anos 1960.⁴

No seminário *Trocas* ele retoma o mesmo argumento: “Um grande erro frequentemente cometido é tentar igualar os trabalhos dos anos 1960 e 1970 com a produção dos anos 1990”. Nos anos 1960 e 1970, houve o fim das grandes narrativas da vanguarda, do modernismo. O que havia de interessante naquela época eram artistas que tentavam expandir a definição do que é arte, explorando as possibilidades da arte como linguagem, como Yves Klein em “Void”, apresentado em Paris em 1958, ou “Food”, de Matta-Clark.

Para Bourriaud, hoje essas questões não teriam mais importância: “De certa forma, os artistas, os críticos, os curadores e o público não estão preocupados com a definição do que é arte, onde começa e onde termina, de onde vem. Hoje nós temos isso como herança. O vocabulário dos artistas dos anos 1990 e dos mais jovens utiliza formas já prontas, práticas e elementos do vocabulário inventado no começo do século XX, ou nos anos 1960 e 1970”.

Já Lagnado considera, com razão, que o programa ambiental de Oiticica e seu sentido ético-social, “repercuta hoje, mais do que quando foi elaborado, nas práticas artísticas contemporâneas. Algumas ideias, como a passagem do museu para o mundo, refletem o modo como as pessoas se organizariam cotidianamente na esfera social”.⁵

É certo que o contexto é outro, mas a preocupação com a interatividade indicada por Bourriaud como distintiva das práticas artísticas dos anos 1990, assim como as práticas de “reciclagem” têm sim antecedentes na história da arte, e poderiam ser discutidas e problematizadas à luz das propostas de Oiticica formuladas na década de 1960.

Essa divergência entre Lagnado e Bourriaud sobre os antecedentes históricos de uma “estética relacional” e que, na verdade, sugere uma divergência na compreensão da história da arte de forma mais geral, aponta para um problema mais amplo de ordem geopolítica. A posição de Lagnado, ao defender a importância histórica da produção de Oiticica e a contemporaneidade de suas ideias, e a de Bourriaud, que não (re)conhece tal importância são determinadas pelo contexto em que atuam. A “falha” no repertório de Bourriaud, ao não incluir Oiticica, é só mais um exemplo de que a história da arte e a teoria crítica escritas no eixo Estados Unidos–Europa ocidental, ainda nos anos 1990, ignoravam em boa parte as investigações desenvolvidas fora do eixo por artistas originários das “zonas de silêncio”.⁶ Infelizmente, o que se diz ou se publica nesse eixo central acabada tendo maior repercussão no circuito da arte

4 Bourriaud, op. cit., Foreword, p. 7.

5 Texto de Lisette Lagnado publicado no folder do seminário *Trocas*, 9 e 10 de outubro de 2006.

6 Expressão utilizada por Gerardo Mosquera. Ver: MOSQUERA, G. et al., *Zones de Silence*. Amsterdam: Rijksakademie van beeldende kunsten, 2001.

contemporânea internacional, embora as zonas de silêncio e seus agentes, vez ou outra, consigam levantar a voz.

Apesar de ser mais criticado do que elogiado, Bourriaud raramente deixa de ser mencionado quando se discute a relação entre arte e interatividade. Suas ideias se tornaram uma referência importante, indicando para alguns um novo paradigma. Rosa Martínez, no texto introdutório do seminário, afirma: “Trocas enfoca a ideia de transferência e intercâmbio como parte do que poderia ser considerado um novo paradigma relacional. [...] no campo da arte, a ‘estética relacional’ se tornou um tipo de ortodoxia na qual processos colaborativos e interativos procuram eliminar a distinção entre o artista enquanto produtor de objetos e expectadores enquanto consumidores passivos de mensagens visuais. Na estética relacional, a interação de subjetividade é fundamental para a produção de novas formas de sociabilidade”.⁷

A seguir, retomarei alguns temas discutidos por Bourriaud na sua apresentação. Ainda que estejam longe de estabelecer um novo paradigma, a meu ver, suas propostas merecem atenção. Primeiramente porque, bem ou mal, elas têm suscitado discussões acaloradas no mundo da arte contemporânea, o que em si já é um fato positivo. Mas não só por isso: elas provocam discussões acerca de temas extremamente pertinentes, como as relações entre arte, política e ética, fazendo com que as pessoas se posicionem, o que eu acredito ter o mérito de afastar a “imparcialidade estética” defendida por parte dos agentes da cena artística contemporânea.

Arte em contexto

Bourriaud considera sempre a produção artística em seu contexto, embora considere, com razão, que o sentido de uma obra não pode ser dado unicamente pelo seu contexto. Para ele, é importante entender o momento histórico em que surge uma estética determinada. Em sua palestra, ele apontou algumas determinantes macro-sociais que afetaram de forma significativa a produção artística dos anos 1990: primeiramente, a influência indireta da tecnologia. Assim como a fotografia tornou o impressionismo possível, permitindo o desenvolvimento de uma nova forma de pintar (embora estivesse ainda envolvida numa forma de representação bastante arcaica do mundo), a internet influencia indiretamente o desenvolvimento da arte nos anos 1990.⁸

O segundo fator indicado por ele foi a explosão da indústria de serviços. Nas sociedades pós-industriais, a força motriz da economia está no processamento de materiais

7 MARTÍNEZ, Rosa, no folder do *seminário Trocas*.

8 Vale lembrar que muitos autores já exploraram – com mais profundidade e seriedade – a influência da última revolução tecnológica na cultura contemporânea: James Clifford, Nestor Garcia Canclini, Anthony Giddens, Frederic Jameson, David Harvey, Arjun Appadurai, apenas para citar alguns exemplos. Nenhum deles é mencionado por Bourriaud.

já existentes. A engenharia das relações humanas se tornou assim uma indústria como as outras e isso estaria afetando a criação contemporânea.⁹

Bourriaud referiu-se também ao fim do comunismo como um fator que tem afetado as relações e as representações sociais. Para ele, a grande utopia se tornou a vida em sociedade, o grande desafio hoje seria combater o modelo único capitalista.

Sem complexos nem nostalgia, Bourriaud retoma Marx para explicar a importância das relações humanas na estética que defende: “Segundo Marx, o único elemento que possibilita definir a natureza humana é o sistema relacional instaurado pelos próprios humanos. [...] Se a obra contemporânea produz efeitos políticos, é porque parte de realidades inter-humanas concretas e não de uma ideia abstrata de alienação”.¹⁰

Arquitetura e pós-modernidade

Um desdobramento importante da estética relacional reside na análise de trabalhos que discutem as relações humanas e a arquitetura. Segundo Bourriaud, “o diálogo entre arquitetura e as relações humanas é a questão mais importante levantada pela arte do início dos anos 1990”. Ele citou como exemplo a resposta de Vanessa Beecroft, durante um simpósio sobre arte e arquitetura, ocorrido na Itália, quando indagada sobre qual seria a catedral do futuro. A artista, apontando para os feios prédios ao seu redor, disse que o seu desejo não era substituí-los, mas inventar uma nova forma de lidar com eles.

O exemplo serviria também para ilustrar outra característica identificada por Bourriaud na produção dos anos 1990, o reaproveitamento de formas preexistentes: “Temos que desistir da ideia de reconstruir o mundo e tentar provocar pequenas modificações no mundo e nas ideias herdadas da era moderna, resgatando, de certa forma, o conceito de pós-modernidade construído por Lyotard nos anos 1970”.¹¹ Ao mesmo tempo em que o propõe, Bourriaud faz uma crítica a esse pensamento: “Talvez modesto demais”. Não obstante, tratar-se-ia de uma sensibilidade coletiva à qual estaríamos todos atrelados, uma “forma de pensar ecológica, para o bem e para o mal”.

O aspecto positivo desse tipo de pensamento seria a ideia de que podemos usar as ferramentas que herdamos para viver melhor. O aspecto negativo seria considerar que o mundo está bem como está e que devemos preservá-lo tal e qual, em respeito ao estado natural das coisas ou à evolução natural das coisas (para um modelo capitalista).

9 Esse tema é tratado com mais detalhe por Bourriaud no livro *Post Production* (Paris: Les presses du réel, 2003), considerado uma prolongação de estética relacional, onde ele propõe uma tipologia da pós-produção, recorrente na produção contemporânea: reprogramar obras existentes, habitar estilos e formas históricas, fazer uso de imagens, utilizar a sociedade como um repertório de formas, investir na moda e na mídia.

10 BOURRIAUD, Nicolas, no texto publicado no folder do seminário *Trocas*.

11 LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*. Paris: Editions de Minuit, 1979.

Para Bourriaud, a estética relacional seria, portanto, a alternativa para sair desse impasse: “É preciso recusar a natureza das coisas, a ideia de não há nada a ser mudado. A estética relacional recusa essa ideia de não mudar a natureza das coisas. Ao mesmo tempo, há a ideia de que podemos usar o mundo, (reaproveitar) as formas que estão disponíveis no mundo”. Citou como exemplo um trabalho de Pierre Huyghe em que o artista recupera e edita imagens captadas por uma câmera de segurança de um supermercado.

Arte e política

Em sua palestra, Bourriaud tentou ainda responder às críticas que sugerem que a estética relacional propõe uma “despolitização da arte”.¹² Para ele, há um valor político na estética relacional que deriva de dois fatores basicamente: 1) A realidade social é produto de negociações; 2) A democracia é, ela mesma, uma combinação de formas. Em outras palavras, na sua visão, a arte participa das negociações para a construção da realidade social, o que faz dela também um instrumento político. A estética relacional privilegia a participação e a interatividade, ou seja, traz em si o princípio democrático das formas abertas.

O que é político hoje no mundo da arte também pertence ao mundo da forma, da ideia extensiva do que é forma”. Essa ideia introduz outro conceito importante de sua teoria, o “critério da coexistência”, que abriria a possibilidade de um juízo ético do objeto estético. “Todas as obras de arte produzem um modelo de sociabilidade que altera a realidade ou através do qual essa realidade pode ser comunicada.”¹³

Ele citou ainda como exemplo a obra *Boogie-woogie* de Mondrian e sua imagem perfeita da circulação dos indivíduos numa cidade ideal, ou a noção de que, na China e no Japão, se deve evitar tanto quanto possível a simetria, porque ela fecha a obra que deve ser aberta, para que as pessoas possam penetrá-la, completá-la, participar dela.

Em conclusão, Bourriaud reafirmou a importância das formas abertas e resgatou a ideia de precariedade, tão cara a Hélio Oiticica: “O maior valor político da arte – que está presente em trabalhos como os de Huyghe, Tiravanija, Hirschhorn – é mostrar a precariedade, a precariedade da sociedade, não a representando, mas induzindo nossas mentes à ideia de que a sociedade não está acabada, que não é definitiva, que não existem versões definitivas da realidade”.

E finalizou afirmando que “hoje existe uma ideia de que o capitalismo é o caminho natural, o único caminho possível... Os grandes artistas de hoje mostram que não há somente um caminho, de que há muitas formas possíveis e muitas combinações possíveis de diferentes formas”.

12 Uma das críticas que parece ter irritado especialmente Bourriaud foi a de Claire Bishop: ‘Antagonism and Relational Aesthetics’, *October*, n. 110, 2004 e ‘The Social Turn: Collaboration and Its Discontents’, *Artforum*, 2006.

13 BOURRIAUD, Nicolas. Op.cit., “Glossary”, p. 109.

É importante observar que tanto o potencial político quanto a possibilidade de um julgamento ético da estética, propostos por Bourriaud, dizem respeito à sua forma, e não ao conteúdo. Esse é o erro mais comum cometido por seus críticos.

O interesse da estética relacional reside, no entanto, em suas ideias mais simples, quase ingênuas, ou como prefere Bourriaud, utópicas, como na afirmação de que a arte oferece ferramentas para se ver o mundo de forma diferente, podendo mudar não só a percepção da realidade, mas a realidade em si, permitindo criar novas formas de sociabilidade e oferecendo alternativas a modelos dominantes, como o capitalismo de hoje.

*

Outro aspecto interessante da produção de Bourriaud, que não foi discutido no seminário, mas acredito ser pertinente mencionar, é a aplicação do seu conceito de estética relacional ao campo institucional. Foi à frente do Palais de Tokyo, em Paris, que ele desenvolveu, na prática e de forma mais clara, alguns dos temas centrais de sua estética relacional: interatividade, recuperação, reapropriação, reciclagem, precariedade, relação entre arquitetura e novas formas de sociabilidade.

Bourriaud foi nomeado, junto com Jérôme Sans, para dirigir a nova instituição em 1999. Durante três anos a dupla trabalhou na concepção e na construção do novo espaço, inaugurado em 2002. O Palais de Tokyo se tornou, rapidamente, uma das mais importantes instituições dedicada à arte contemporânea na França, atingindo em 2006 o marco de um milhão de visitantes. Mais do que um espaço expositivo, o museu, ou laboratório, como prefere Bourriaud, se consolidou como um lugar de encontros, trocas, discussões, controvérsias, enfim, um lugar extremamente vivo e estimulante.

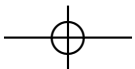
Uma série de medidas que lá foram adotadas retoma as propostas de estética relacional na prática: o projeto arquitetônico do Palais de Tokyo, que “destruiu” o interior do prédio, dando-lhe a aparência de uma friche,¹⁴ sugere uma “estética do efêmero”, recusando a “sacralização” do espaço e o distanciamento do público; o funcionamento em horários alternativos (até a meia-noite);¹⁵ ingressos a preços muito abaixo da média dos museus; gratuidade para estudantes de arte e artistas; o funcionamento de um café *lounge* também com preços muito abaixo dos praticados em outros museus; um programa internacional de residência para artistas; um programa de exposições de escalas diversas (recusa a espetacularização); valorização das relações de proximidade através de um bom programa de mediação etc.

No contexto da insípida cena contemporânea francesa, o Palais de Tokyo se estabeleceu como espaço singular, capaz de provocar uma nova dinâmica no âmbito nacional e reposicionar a França na competitiva cena contemporânea internacional.

14 Prédio industrial abandonado e ocupado, frequentemente de forma informal, para atividades culturais.

15 “Por que um museu deve seguir o mesmo horário dos Bancos?”, pergunta Bourriaud acertadamente, em entrevista concedida a Bennet Simpson, publicada pela revista *Artforum* em abril de 2001.

Nicolas Bourriaud e Jérôme Sens deixaram a direção do museu no início de 2006, pois entendem que a instituição deve funcionar como uma plataforma aberta onde diferentes sensibilidades podem se manifestar. No entanto, o sucesso e a visibilidade alcançada pelo Palais de Tokyo continuam contribuindo para que a estética relacional se consolide como um conceito interessante para se pensar a arte contemporânea, sobretudo no plano institucional.



Seminário Acre

O seminário Acre, realizado em 10 e 11 de novembro de 2006, procurou “articular reflexões sobre temas como a busca de formas alternativas de comunidade e a construção de um espaço comum; justiça ambiental; inclusão do não-artista e do forasteiro como exemplos vitais do processo criativo; a questão das populações indígenas do Brasil; fronteiras políticas; isolamento e a tradição do pensamento; viagem e deslocamento como formas de conhecimento; a floresta e seus produtos como insumos do fazer artístico; e outros assuntos relacionados” (José Roca, co-curador da 27ª Bienal responsável pela organização e mediação do seminário). Palestrantes: José Carlos Meirelles, David Harvey, Francisco Foot Hardman, Manuela Carneiro da Cunha, Marina Silva e Thierry de Duve.

Os registros em vídeo e o conjunto de relatos críticos deste seminário podem ser acessados em: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-acre/acre-doc/index.html.

Isolado junto

Relato da palestra “Índios isolados e o direito à terra”, de José Carlos Meireles
Gilberto Mariotti

“É paca, é jacu, é anta, é tatu”. É assim que José Carlos Meireles descreve o tipo de caça comumente preferida pelos índios. Suas credenciais de indigenista experiente impõem-se através de uma fala imbuída da cultura do território em que vive e atua, feita de expressões nativas, nomes de etnias e de lugares, uma fala extremamente comprometida com os povos indígenas e as questões políticas ligadas à sua sobrevivência. Rapidamente o Acre como “metáfora”, proposto na abertura do seminário por seu organizador José Roca, ganha dimensão, ritmo e densidade.

Meireles, na Funai desde 1970, no Acre desde 1976, vai contando das situações que, por razões econômicas ou políticas, imprimiram perigo à vida das populações indígenas da região. Explica como a extração da borracha era sempre precedida por matança organizada e como alguns grupos de indígenas contatados eram utilizados como milícia que exterminava ou expulsava outros grupos. Como a matança era seguida de epidemias ou da exploração do trabalho de povos escravizados por seringueiros. E fornece o dado que resume boa parte da relação que o homem branco manteve, até certo momento, com vários povos indígenas: “Após um ano de contato, dois terços da população morria”.

Segundo Meireles o ponto de virada acontece em 1988, com a criação pela Funai do Departamento de Índios Isolados. Adota-se uma nova postura na relação com estes povos: não contatá-los. À demarcação de terras sem necessidade de contato alia-se um trabalho de mediação quando há conflitos por território. Tratou-se, como ele diz, de fazer os povos contatados perceberem que os parentes “brabos” também têm direito à suas terras e, principalmente, o direito de continuarem “brabos”.

Apesar de parecer orgulhoso desses resultados, Meireles reconhece os limites da atuação da Funai. Em algumas localidades este órgão é o único representante do Estado brasileiro, mas arca com as consequências da falta de políticas estatais eficientes para uma economia sustentável não predatória. Deixa claro também que o próprio fato de ainda existirem povos isolados se deve a razões econômicas que conspiraram a favor desses grupos em determinado momento: o caráter itinerante da exploração do caucho, a queda do preço da borracha ou a simples falta de financiamento para matança de índios. E encerra cantando o perigo atual: a exploração ilegal de mogno para lá da fronteira com o Peru está provocando a migração forçada de grupos isolados para o território brasileiro, acirrando as disputas com grupos de cá pelos territórios de caça.

O quadro apresentado por Meireles é complexo e dinâmico. É a fala de um lugar e do jogo de relações e tensões que um lugar desta riqueza pode abarcar.

Inevitável relacioná-la com a fala de David Harvey. O geógrafo partiu de uma série de definições histórico-filosóficas do Espaço para construir um histórico da evolução do

pensamento neoliberal. A complementaridade das duas falas da noite é interessante, na medida em que aponta para a necessidade de reatar as dimensões global e local, em função de uma ação política de resistência ante a estratégia neoliberal que Harvey chama de “*accumulation by dispossession*”; um capitalismo focado na manutenção e ampliação da concentração de riqueza, ancorado em políticas que possibilitam taxar populações por algo que sempre lhes pertenceu.

O tema desta edição da Bienal ganha novas possibilidades de desdobramento. Harvey e Meireles denunciam o lado violento da inclusão; tanto de novos mercados consumidores na dinâmica globalizada das grandes corporações, como de povos indígenas convertidos em cidadãos de segunda classe. A integração, afinal, não deve ser valor positivo *a priori*, sob pena de se tornar meta impositiva. Como viver junto... E a que preço?

Do corpo à terra

Relato da palestra “O direito à terra”, de Marina Silva
Paula Alzugaray

Marina Silva, ministra de Estado do Meio Ambiente, havia sido convidada para dar uma conferência na abertura do seminário *Acre*. Ao convidá-la a ocupar a mesma mesa do geógrafo norte-americano David Harvey, o co-curador José Roca tinha a intenção de introduzir o tema do seminário lançando questões como justiça ambiental e o direito à terra em comunidades tradicionais. Mas compromissos oficiais adiaram a participação da ministra e o projeto inicial de José Roca não se realizou. Em troca, Marina Silva brindou o auditório da Fundação Bienal com uma palestra de forte tom agregador, que encerrou com otimismo a série de seminários internacionais, iniciada em janeiro e concebida para dar ao público uma propagação gradual dos conceitos que nortearam a curadoria da 27ª Bienal.

Mostrando disposição em articular conceitos e abertura para dialogar com os outros conferencistas, Marina Silva produziu um relato vivencial sobre o direito dos povos da floresta à terra amazônica. Mas, aos poucos, deixou-se levar com espontaneidade, por temas de natureza interdisciplinar como alteridade e diversidade.

A conferência começou por apontar a especificidade da Amazônia em relação ao resto do país e a importância de seus movimentos sociais de luta pela terra não terem se pautado pelo modelo de distribuição equitativa de estoques públicos de terras, adotado por movimentos do Sul e do Sudeste. Como acreana, nascida no Seringal Bagaço, território de exploração de seringueiros a setenta quilômetros de Rio Branco, Marina Silva entende a terra amazônica em toda a diversidade social e cultural de suas populações indígenas, ribeirinhas e de seringueiros. E compreende a terra como um espaço de construção de identidades.

Marina, que começou sua ação política nas comunidades eclesiais de base, nos movimentos de bairro e no movimento dos seringueiros – antes de fundar a CUT do Acre e de sagrar-se como a única vereadora de esquerda na Câmara Municipal de Rio Branco, em 1988 –, localizou duas etapas na luta dos povos amazônicos pela terra. A primeira batalha foi a constituição de uma identidade própria, a partir do reconhecimento da biodiversidade, dos bens materiais e simbólicos da floresta. Segundo ela, isso foi conseguido à custa de esforços físicos e pessoais de homens, mulheres, idosos e crianças, que, para defender os meios naturais que garantem suas vidas – igarapés, matas, castanheiras, seringueiras, peixes, animais – utilizaram o próprio corpo nos “empates”.

“Empates” são correntes humanas de isolamento de áreas ameaçadas, formadas a fim de impedir desmatamentos. Marina conta que eles foram criados por Chico Mendes e os seringueiros do Acre, em resistência aos acontecimentos da década de 1970, quando os seringais foram vendidos e convertidos em pastagem. Entre

1972 e 1974 um “plano de desenvolvimento” arquitetado pelo governo militar suspendeu empréstimos para seringalistas financiarem sua produção de borracha e muitas áreas de seringais foram vendidas a preço baixo para criadores de gado do Sudeste do País.

A resistência às motosserras e à destituição dos valores materiais e simbólicos das terras do Acre – que, segundo a ministra, além de Chico Mendes, sacrificou muitas vidas – foi muito bem descrita na conferência. Mas também está representada nos trabalhos expostos no Pavilhão da Bienal. A artista canadense Susan Turcot que esteve no Acre, dentro do programas de residências da 27ª Bienal, documentou em desenhos a grafite os desmatamentos e a mobilização das comunidades nos “empates”. Já entre as pinturas do artista acreano Helio Melo, há imagens de vacas que brotam de seringueiras e do estranhamento que moradores locais sentiram diante do gado e dos costumes vindos do Sul.

Se a proposta do seminário e da curadoria era considerar o Acre não apenas em sua realidade histórica e territorial, mas em sua condição metafórica de outras situações, poderíamos avançar ainda mais na exposição montada no Pavilhão e chegar a associações insuspeitas entre o Acre e as motivações artísticas. Chegaríamos, por exemplo, à artista cubana Ana Mendieta, que viveu cedo uma experiência de desgarramento de seu lugar de origem e procurou em seu trabalho artístico reestabelecer elos de conexão de seu corpo com os elementos da natureza – terra, água, fogo e ar. Ana Mendieta demarcava o próprio corpo na terra. No Acre, as comunidades dos “empates” conseguiram garantir para si as reservas extrativistas, garantindo o usufruto da terra e dos bens naturais.

A segunda etapa da luta pela terra, segundo a ministra do Meio Ambiente, apresenta essas conquistas: as reservas extrativistas e a criação da Universidade da Floresta, uma extensão da Universidade Federal do Acre (Ufac), voltada para pesquisa sobre a biodiversidade da região amazônica e o manejo sustentável da floresta. Na conferência da manhã do sábado, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha já havia destacado a possibilidade real de o conhecimento tradicional e o conhecimento científico “viverem juntos”, graças ao exemplo da Universidade da Floresta, que foi instalada em Cruzeiro do Sul, em 2005. Marina Silva não esteve presente na conferência de Manuela Carneiro, mas em muitos momentos de sua palestra manifestou seu reconhecimento e respeito à atuação da antropóloga.

Ao salientar a importância do trânsito entre a ciência ocidental e os saberes das comunidades tradicionais, Marina Silva não apenas estabeleceu um diálogo com a pesquisa científica, como começou a se articular em relação a outras áreas do conhecimento. Olhou para seu colega de mesa, o professor e crítico de arte belga Thierry de Duve, e, de forma surpreendente, comparou o *readymade* de Duchamp à “desconstituição da visão tradicional da ciência”. Assim como o urinol foi deslocado da vida para o museu, ela afirmou que “o feito pronto, o empírico, aquilo que os índios e os seringueiros observam na natureza” também pode ser adquirido como conhecimento e ciência.

Destacando a importância desses “trânsitos” para a constituição de uma nova forma de conhecimento, a ministra evocou (mesmo sem saber) o seminário *Trocas*, em que o crítico francês Nicolas Bourriaud apresentou a sua “estética relacional”, e em que a psicóloga Maria Rita Kehl teceu um projeto de convívio “entre dessemelhantes”. Marina Silva não sabia que o seminário organizado pela co-curadora Rosa Martinez, em outubro, defendera a transferência e o intercâmbio como um novo paradigma relacional. Mas ela conhecia o tema da 27ª Bienal, *Como viver junto*. Havia visto uma reportagem sobre a Bienal em um programa jornalístico e contou o quanto ficou interessada no assunto. “O x da questão é a convivência”, disse, dando a entender que encontrara a palavra para traduzir os últimos trinta anos de luta pela terra em seu Acre natal. “A tolerância é arrogante. Conviver é aprender a transitar no diferente”.

Com a segurança e a liberdade de quem já transitou por territórios da ciência, da arte e de movimentos políticos e sociais, Marina Silva, nesse momento, produziu um giro em direção à história política, afirmando que “os líderes que deram certo foram aqueles que não lutaram para acabar com as diferenças”. Em seguida, em outra guinada, citou *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud, para dizer que a civilização depende da capacidade de cada um de estabelecer o trânsito com o diferente, com o outro. “Quem não transita, morre”, lançou, antes de encerrar a palestra com um poema de sua autoria, sobre as atribuições do arco, da flecha, do caçador e do alvo.

Durante a conferência, a ministra do Meio Ambiente disse algumas vezes que não queria falar de política. Mas talvez ela tenha compreendido que estar no espaço da arte não é estar em uma situação apolítica. A sociedade está aprendendo sobre a troca, diz Marina Silva. Sua conferência no seminário *Acre* foi uma mostra de que a convivência entre povos da floresta, cientistas, pesquisadores, políticos e artistas é uma realidade possível.

Sobre os colaboradores

Ana Letícia Fialho Curadora executiva do Fórum Permanente. Advogada e gestora cultural, doutora em Ciência das Artes e da Linguagem pela École des Hautes Études en Sciences Sociales/Paris, atua desde 1999 como pesquisadora e crítica independente, tendo colaborado com as revistas *Trópico*, *Springerin*, *Marcelina* e *Proa*, entre outras. Atualmente coordena o projeto de pesquisa *A economia das exposições de arte contemporânea*, uma parceria entre o Ministério da Cultura, a Fundação Iberê Camargo e o Fórum Permanente.

Daniel Hora Jornalista com atuação em comunicação, artes e políticas culturais. Formado pela ECA-USP, atualmente é doutorando em Arte Contemporânea na UnB. Em 2009 recebeu o Prêmio Rumos Itaú Cultural Arte Cibernética. <http://danielhora.wordpress.com>.

Fernanda Pitta Historiadora, mestre e doutoranda em História da Arte pela ECA-USP. Professora da Universidade Cidade de São Paulo e membro do conselho editorial da revista *Número*. Autora de *Estranha esgrima: uma história da cultura em Walter Benjamin* (IFCH/Unicamp, 2004) e do ensaio "O falso naturalismo dos *Prêt-à-Porter*" no livro organizado por Ricardo Muniz Fernandes, *Prêt-à-Porter, 1, 2, 3, 4, 5...* (SESC São Paulo, 2004).

Gilberto Mariotti Artista. Formado em Artes Plásticas pela FAAP e mestre em Poéticas Visuais pela ECA-USP. Integra o grupo de críticos do Centro Cultural São Paulo desde 2008, o grupo de artistas Delenguaamano e atualmente é curador residente do Fórum Permanente. Atua também como educador, desde 1998.

Graziela Kunsch Artista. Formada em Artes Plásticas pela FAAP e mestre em cinema pela ECA-USP. Além de seus projetos em performance e vídeo, assume papéis curatoriais e editoriais como formas de sua prática artística. Na área editorial, atualmente orienta a produção de relatos críticos do Fórum Permanente (desde o final de 2007), edita a revista *Urbânia* e colabora com revistas como *Trópico* e *Piseagrama*. Foi colaboradora da revista *Item online* e do website Rizoma.

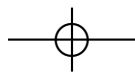
Kiki Mazzucchelli Curadora independente, trabalha entre Londres e São Paulo. Possui mestrado em Culturas Visuais pela Goldsmiths College e é doutoranda no TrAIN/University of the Arts, com uma pesquisa sobre a história de exposições de arte contemporânea no Brasil.

Liliane Benetti Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte na ECA-USP, bolsista da CAPES e integrante do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira da USP. Graduiu-se em Artes Plásticas pela ECA-USP e em Direito pela Faculdade de Direito da USP, instituição em que também obteve o título de mestre.

Paula Alzugaray Crítica de arte, curadora independente e jornalista especializada em artes visuais. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Edita a seção de Artes Visuais da revista *Istoé*. Em 2006, coordenou a produção dos Seminários Internacionais da 27ª Bienal de São Paulo.

Paula Braga Doutora em Filosofia da Arte pela FFLCH-USP e mestre em História da Arte pela University of Illinois. Como editora associada do Fórum Permanente (2003-2007) coordenou a produção dos relatos críticos dos seminários da 27ª Bienal e organizou a edição especial da revista online do Fórum, que gerou o livro *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (Perspectiva, 2008). Escreve sobre arte contemporânea em revistas como *Ramona*, *Arte al Dia International* e *Concinnitas*. Atualmente é pós-doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp.

Vinicius Spricigo Membro do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC). Doutor pela ECA-USP e mestre pela UTFPR. Foi editor associado do Fórum Permanente entre 2006 e 2008. Como parte de seu doutorado, foi pesquisador visitante no Royal College of Art (Londres, 2007) e pesquisador convidado no Projeto Global Art and the Museum – ZKM (Karlsruhe, 2009).



Credits / Créditos

Permanent Forum: Art Museums between the public and private realms
Fórum Permanente: Museus de Arte entre o público e o privado

Chief curator / **Curador coordenador**: Martin Grossmann
 Executive curator / **Curadora executiva**: Ana Letícia Fialho
 Associate curator / **Curadora associada**: Graziela Kunsch
 Curator in residency / **Curador residente**: Gilberto Mariotti
 Information manager / **Gestor de informação**: Leonardo Assis
 Technological manager / **Gestão tecnológica**: Júlio Monteiro
 Producer / **Produtora**: Paula Garcia

Platform concept / **Idealização da plataforma**
 Joachim Bernauer & Martin Grossmann

Ex-members / Ex-integrantes

Durval Lara Filho, Paula Braga, Vinicius Spricigo (associate editors/editores associados), Liane Benetti (assistant editor/editora assistente), Luciana Valio (researcher/pesquisadora), Beto Shwafaty (producer/produtor)

Special thanks / Agradecimentos

Adélia Borges, Afonso Luz, Ana Maria Tavares, Ana Tomé, André Dogon, Andrea Buddensieg, Ann Demeester, Anna Tilroe, Antoni Muntadas, Antonio Marcos Massola, Aracy Amaral, Ary Plonski, Bruno Fischli, Carla Zaccagnini, Carlos Soares, Cássio Tavares, Cecilia Amorozo, Claire Bishop, Claudinéi Moreira Ramos, Cristiana Tejo, Daniel Rangel, Daniela Bousso, David Thistlewood (in memoriam), Denise Grinspum, Durval Lara, Eduardo Bonilha, Eduardo Peñuela Cañizal, Ettore Enrico Delfino Ligorio, Evandro Carlos Jardim, Felipe Chaimovich, Gabriel Pérez-Barreiro, Gitta Luiten, Greice Munhoz, Hans Belting, Hans Glaubitz, Hélio Nogueira da Cruz, Herbert Duschenes (in memoriam), Imre Simon (in memoriam), Isis Baldini, Jacques Peigne, Jacson Tiola, Jana Binder, Jimena Andrade, Joachim Bernauer, João Musa, Johanna Smit, Jorge Schwartz, Júlio Monteiro, Julio Plaza (in memoriam), Justo Werlang, Kiki Mazzucchelli, Laymert Garcia dos Santos, Leonardo Assis, Lígia Nobre, Lisette Lagnado, Lorenzo Mammi, Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, Luciana Ielo, Marcelo Araújo, Marília Junqueira Caldas, Mark Nash, Martí Peran, Martin Fryer, Mauro Wilton de Souza, Miguel Chaia, Nelson Leirner, Patricia Ceschi, Paulo Costivelli, Pedro Perez Machado, Peter Tjabbes, Pilar Mur, Regina Silveira, Richard Riley, Rodrigo Gomes M. Moreira, Silvia Antibas, Simone Molitor, Solange Farkas, Stephen Rimmer, Suzana Moraes, Teixeira Coelho, Teresa Gleadowe, Teresa Velasquez, Tereza Cristina Carvalho, Tim Butchard, Toby Jackson, Ton Marar, Walter Zanini, Wayne Baerwaldt, Wolfgang Bader, Yara Richter.

Partners / Parceiros



Support / Apoio



Fórum Permanente Series / **Coleção Fórum Permanente**

Museum Art Today

Museu Arte Hoje

Martin Grossmann & Gilberto Mariotti (org.)

Critical Reports: 27th São Paulo Biennial Seminars

Relatos críticos: Seminários da 27ª Bienal de São Paulo

Ana Letícia Fialho & Graziela Kunsch (org.)

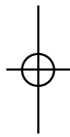
Modes of Representation of the São Paulo Biennial

The Passage from Artistic Internationalism to Cultural Globalisation

Modos de representação da Bienal de São Paulo

A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural

Vinicius Spricigo



For the curious ones, this book was printed by Hedra Tipografia Digital on February 2, 2011, with ITC Franklin Gothic font, using GNU/Linux (Gentoo, Sabayon e Ubuntu) and the free softwares \LaTeX , $\text{De}\TeX$, $\text{X}_{\text{Y}}\TeX$, VIM, Evince, Pdftk, Gimp, Aspell, SVN and TRAC.

Adverte-se aos curiosos que este livro foi impresso pela Hedra Tipografia Digital em 2 de Fevereiro de 2011, com fonte ITC Franklin Gothic, em GNU/Linux (Gentoo, Sabayon e Ubuntu), com os softwares livres \LaTeX , $\text{De}\TeX$, $\text{X}_{\text{Y}}\TeX$, VIM, Evince, Pdftk, Gimp, Aspell, SVN e TRAC.

