





## **imprensaoficial**

















Conselho [Council]

Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)

Presidente Perpétuo do Conselho [Perpetual President of the Council]

Conselho de Honra [Honorary Council]

Oscar P. Landmann

Presidente [President]

Alex Periscinoto
Carlos Bratke
Celso Neves
Edemar Cid Ferreira
Jorge Eduardo Stockler
Jorge Wilheim
Julio Landmann
Luiz Diederichsen Villares
Luiz Fernando Rodrigues Alves †
Maria Rodrigues Alves †
Roberto Muylaert

Conselho de Administração [Board of Directors]

Jorge Wilheim

Presidente [President]

Membros Vitalícios [Lifetime Members]

Benedito José Soares de Mello Pati

Celso Neves

**Ernest Guenther Lipkau** 

Giannandrea Matarazzo

Gilberto Chateaubriand

Hélène Matarazzo

João de Scantimburgo

**Manoel Ferraz Whitaker Salles** 

Oscar P. Landmann

Oswaldo Corrêa Gonçalves

**Pedro Franco Piva** 

Roberto Pinto de Souza

Rubens José de Cunha Lima

Sábato Antonio Magaldi

Sebastião de Almeida Prado Sampaio

Membros [Members]

**Adolpho Leirner** 

**Alex Periscinoto** 

Aluízio Araújo

Álvaro Augusto Vidigal

Andrea Sandro Calabi

Angelo Andrea Matarazzo

**Antonio Bias Bueno Guillon** 

**Antonio Henrique Cunha Bueno** 

Áureo Bonilha

**Beatriz Pimenta Camargo** 

Beno Suchodolski

**Carlos Bratke** 

**Carlos Francisco Bandeira Lins** 

César Giobbi

**David Feffer** 

David Zylbersztajn

**Edemar Cid Ferreira** 

Fábio Magalhães

Fernando Roberto Moreira Salles

Horácio Lafer Piva

**Ivo Rosset** 

Jens Olesen

Jorge Wilheim

Julio Landmann

Luiz Sales

Manoel Francisco Pires da Costa

**Marcos Arbaitman** 

Miguel Alves Pereira

Miguel Reale Jr.

Pedro Aranha Corrêa do Lago

**Pedro Cury** 

Pedro Paulo de Sena Madureira

René Parrini

Ricardo Renzo Brentani

Roberto Duailibi

Roberto Muylaert

**Rubens Murillo Marques** 

**Rubens Ricupero** 

Salo Davi Seibel

**Thomaz Farkas** 

**Wolfgang Sauer** 

Diretoria Executiva [Executive Board]

#### Manoel Francisco Pires da Costa

Presidente [President]

#### Pedro Paulo de Sena Madureira

Primeiro Vice-presidente [First Vice-president]

#### **Eleonora Mendes Caldeira**

Segundo Vice-presidente [Second Vice-president]

#### Aluizio Araújo

Diretor [Director]

#### **Carlos Bratke**

Diretor [Director]

Diretores Representantes [Representative Directors]

### Embaixador [Ambassador] Celso Amorim

Ministro das Relações Exteriores [Minister of Foreign Affairs]

### Gilberto Gil

Ministro da Cultura [Minister of Culture]

#### Claudia Costin

Secretária de Estado da Cultura [State Secretary of Culture]

#### Celso Frateschi

Secretário Municipal de Cultura [City Secretary of Culture]

Curador [Curator]

**Alfons Hug** 





Curadores [Curators]

**Helmut Friedel** Alemanha [Germany]

Marcelo Pacheco Argentina

Nicholas Tsoutas Austrália

Martin Sturm Áustria

Xavier Canonne Bélgica [Belgium]

Cecilia Bayá Bolívia

Nelson Aguilar Brasil

Dimitar Grozdanov Bulgária

Shirley Madill Canadá

Guillermo Machuca Chile

Huang Du China

Ahmad Mashadi Cingapura [Singapore]

Jaime Cerón Silva Colômbia

Jo Kwangsuk Coréia do Sul [South Korea]

Branko Franceschi Croácia [Croatia]

Lars Bang Larsen Dinamarca [Denmark]

Peter Lewis Emirados Árabes Unidos [United Arab Emirates]

Bienal de Cuenca Equador [Ecuador]

Katya García-Anton Espanha [Spain]

Kari Immonen Finlândia [Finland]

KRISTALE Company França [France]

Richard Riley Grã-Bretanha [Great Britain]

Irini Savvani Grécia [Greece]

József Készman Hungria [Hungary]

Valerie Connor Irlanda [Ireland]

Naomi Aviv Israel

Paolo Colombo Itália [Italy]

Tsutomu Mizusawa Japão [Japan]

Solvita Krese Letônia [Latvia]

Kestutis Kuizinas Lituânia [Lithuania]

Jorge Reynoso Pohlenz México

Office for Contemporary Art, Norway Noruega [Norway]

Tobias Berger Nova Zelândia [New Zealand]

Stijn Huijts Países Baixos [The Netherlands]

Carlos Rolandi Paraguai [Paraguay]

Jorge Villacorta Peru

Anda Rottenberg Polônia [Poland]

Petra Barreras Porto Rico [Puerto Rico]

Alexandre Melo Portugal

Katarina Bajcurová República Eslovaca [Slovak Republic]

Viktor Misiano Rússia

Camilla Calberg Suécia [Sweden]

Andreas Münch Suíça [Switzerland]

Jerzy Onuch Ucrânia [Ukraine]

**Ángel Kalenberg** Uruguai [Uruguay]

Elida Salazar Venezuela

Simon Njami Fotografia Africana [African Photography]

# 26ª Bienal de São Paulo

Representações Nacionais [National Representations] 25 de setembro a 19 de dezembro de 2004 Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo





UM FEITO BRASILEIRO | A Bienal de São Paulo tornou-se um signo não apenas da cultura, mas do desenvolvimento e da modernização da cidade de São Paulo e do próprio Brasil, no sentido mais amplo desses termos. (Alguém ainda pensa que a arte se dissocia de seu tempo e de seu espaço? De sua sociedade e de sua história?). Tornou-se também um signo do diálogo entre a cultura brasileira e as culturas de outros países, processo fundamental, definidor mesmo, que revitaliza diariamente a constituição cultural do país.

Ao longo de 53 anos de existência, a Bienal de São Paulo afirmou-se como referência. É não apenas o evento mais importante do Brasil em sua área, mas um dos mais significativos do mundo. No princípio, a Bienal permitiu à cidade a formação de um importante acervo de arte moderna e contemporânea. Depois, incluiu a arte visual brasileira no circuito internacional, contribuindo decisivamente para o reconhecimento da produção nacional no exterior. Talvez a Bienal tenha sido a iniciadora de muitos artistas brasileiros. Talvez tenha sido a formadora de boa parte de nossos críticos e curadores. E certamente foi a responsável pelo primeiro, ou pelo mais intenso contato de muitos de nós com a arte em suas múltiplas expressões e potencialidades.

Não por acaso, portanto, a 26ª edição da Bienal de São Paulo protagoniza o calendário oficial de comemorações dos 450 anos de São Paulo, neste pavilhão construído por Oscar Niemeyer para o 4º centenário da cidade, em 1954. A Bienal está no coração da cidade. E de seus cidadãos. É um marco na vida da principal metrópole brasileira, síntese e metáfora do que há de melhor, e pior, no país.

Sabe-se que no exterior o Brasil é identificado principalmente por expressões singulares como o carnaval, o futebol-arte e a capoeira. Aos poucos, porém, outros aspectos vitais de nossa diversidade cultural ganham destaque, como é o caso da arte brasileira contemporânea. Temos uma produção intensa e diversa que refaz cotidianamente o percurso do diálogo com as principais tendências internacionais, e ocupa mostras e instituições de arte contemporânea no mundo inteiro. Uma parte desta produção está aqui, assim como seus parentes e contra-parentes de outras nacionalidades, à disposição para a fruição livre, para a crítica, para o choque, para a reinvenção, para a transformação, enfim, da própria arte e do público. (Ou alguém ainda pensa que a arte se dissocia de seu público e de seu criador? De sua massa e de sua trajetória?).

O Ministério da Cultura apóia e celebra a Bienal de São Paulo como uma realização, como um feito, como um marco de São Paulo e do Brasil, dos paulistanos e dos brasileiros, dos artistas e do público. E, agora, um marco ao alcance de todos, ou pelo menos de muitos, com a gratuidade e os programas consistentes de arte-educação.

Parabéns, São Paulo!

*Gilberto Gil* Ministro da Cultura A BRAZILIAN FEAT | The Bienal de São Paulo has become a sign of the culture and modernization of the city of São Paulo and of Brazil itself, in the broadest terms. (Does anyone still think that art is not connected with its own time and space? With its own society and history?). It has also become a sign of the dialogue between Brazilian culture and that of other countries, which is a fundamental process, even a defining one that revitalizes our cultural identity everyday.

During its 53 years of existence, the Bienal de São Paulo has been established as a reference. It is the most important event of its kind in Brazil, and one of the most significant in the world. At first, the Bienal allowed the city to bring together an important collection of modern and contemporary art. Eventually, it placed Brazilian art in the international circuit, which helped our production to be recognized abroad. It may be that the Bienal's stimulating effects gave rise to many Brazilian artists. It may figure prominently in the professional background of a good part of our critics and curators. And, for many of us, it was most certainly responsible for our first and most intense contact with art in its multiple expressions and potentialities.

Thus, it is not by chance that the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo is the flagship event of the celebrations marking São Paulo's 450<sup>th</sup> anniversary, held in the same pavilion conceived by Oscar Niemeyer for the city's 400<sup>th</sup> anniversary, in 1954. The Bienal is in the heart of the city. And in the heart of its citizens. It is a landmark in the life of Brazil's main metropolis, a synthesis and metaphor of the best, and the worst, in the nation.

Around the world, Brazil is most widely known for its distinctive features such as carnival, the so-called art soccer and *capoeira*. Little by little, though, other vital aspects of our cultural diversity are gaining recognition, as is the case for Brazilian contemporary art. We have an intense and diverse production in continuously renewed dialogue with the main international trends, which is shown in exhibitions and contemporary art institutions all over the world. A part of this production is here, together with its relatives and counterparts from other nationalities, to be contemplated by the general public and art critics, to shock, to spur reinvention, in short, to transform the art world and society at large. (Or does anyone still think that art is not connected with its viewers and its creators? With its context, history and future?).

The Ministry of Culture supports and celebrates the Bienal de São Paulo as a feat, a land-mark of São Paulo and of Brazil, of the city's inhabitants and of all Brazilians, of artists and art viewers. And now available to everyone, or to a great many, by way of free admission and substantial art-education programs.

Congratulations, São Paulo!

Gilberto Gil Minister of Culture A Fundação Bienal de São Paulo foi criada por Francisco Matarazzo Sobrinho em 1962, na esteira de movimentos de modernização que, nos anos 40, levaram à criação de instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna (MAM). A união de artistas, membros da elite paulista e intelectuais, provenientes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, permitiu a formulação de políticas culturais que colocaram São Paulo no circuito internacional das artes.

O desafio era trazer ao país e mostrar aos brasileiros as obras de artistas consagrados no exterior, vencido com galhardia. No ano em que a cidade de São Paulo comemora o seu 450º aniversário, a 26ª Bienal de São Paulo consolida o espírito inovador que a moveu desde a sua edição inaugural.

Ao decidir mostrar aos brasileiros artistas contemporâneos, a Bienal continua fiel ao seu espírito original. Nos últimos dez anos, o Brasil assistiu à consolidação de museus e ao florescimento de novas instituições culturais que possuem as instalações necessárias e cumprem eficientemente o objetivo de apresentar as obras clássicas (Núcleo Histórico) à população brasileira. À Bienal fica acrescido o papel de perscrutar o novo, o futuro e a vanguarda.

Ao consolidar sua importância de mais de meio século como embaixadora do Brasil no mundo das artes, ela passa a atuar em algumas frentes específicas:

- Descobrir e introduzir artistas contemporâneos nos cenários nacional e internacional revelando os futuros Picassos, Portinaris;
- Emprestar sua importância internacional à aproximação da cultura entre os povos e à ampliação das relações entre o Brasil e seus parceiros comerciais;
- Desenvolver cursos culturais e profissionalizantes de apoio às diversas ações já existentes no país, com o objetivo de colaborar no processo de inclusão social.

A Bienal não deve restringir nem limitar suas influências e o impacto das suas exposições nas diversas áreas da atividade humana. A sua atuação é e será sempre agressiva na busca da ampliação de horizontes. O destino da Bienal é contribuir sempre para a abertura de fronteiras.

A arte e a cultura têm luz própria. Resguardado o espaço em que seus atores se movem livremente é desejável a criação de pontes entre a arte e as demais atividades do ser humano.

A 26ª Bienal se constituirá em um ponto de convergência para atrair, além de artistas e amantes das artes, parceiros de negócios em ambiente próprio e capaz de incentivar as relações comerciais internacionais. Esse será um dos objetivos do plano de trabalho para esta edição da Bienal de São Paulo.

O tema deste ano, idealizado pelo curador Afons Hug, nos remete àquele espaço em que não devem existir amarras à criação e ao desenvolvimento de nossos potenciais. Como tenho dito repetidas vezes, a Bienal é ousadia!

Manoel Francisco Pires da Costa Presidente Fundação Bienal de São Paulo The Fundação Bienal de São Paulo was founded by Francisco Matarazzo Sobrinho in 1962, in the wake of the modernizing movements that had led to the creation of institutions such as the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM) in the 1940s. The gathering of artists, members of the São Paulo elite and intellectuals from the then recently founded College of Philosophy of the University of São Paulo contributed to the formulation of cultural policies that placed the city into the international milieu of the arts.

The challenge was to bring works of internationally celebrated artists to Brazil and show them to the public. That goal was bravely achieved. This year, in which São Paulo celebrates its 450<sup>th</sup> anniversary, the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo reaffirms the innovative spirit that has driven it from its very beginning.

In deciding that only contemporary artists are to be shown, the Bienal remains faithful to its original intents. Over the last ten years, Brazil has seen the consolidation of museums and the rise of new cultural institutions with the proper facilities for exhibiting traditional works of art, and they are effectively fulfilling this role (the so-called Historical Nucleus). The Bienal's role is to investigate the new, the future, and the avant-garde.

Consolidating its importance as Brazil's ambassador in the world of the arts for more than half a century now, the Bienal has taken up several specific objectives:

- Discover and introduce contemporary artists within the national and international settings, revealing the future Picassos and Portinaris;
- Exert its international status to foster interchange among cultures, forging stronger links between Brazil and its trade partners;
- Develop cultural and technical courses in support of various programs already underway in Brazil, with the aim of contributing to the process of social inclusion.

The Bienal must not limit its influences or the impact of its exhibitions on the various fields of human activity. Its performance is and shall always be aggressive in the search for further horizons. The Bienal's destiny is to open up frontiers.

Art and culture have a life of their own. Once the space where their actors can freely move is assured, it is desirable that links be created between art and other areas.

Beyond a point of convergence for artists and art lovers, the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo will furnish a setting favorable for the stimulation of international commerce. This aim has been integral to the planning for this edition.

This year's theme, proposed by curator Alfons Hug, takes us to that place where there are no restrictions for creation or the development of our potentials. As I have often said, the Bienal is daring!

Manoel Francisco Pires da Costa President Fundação Bienal de São Paulo Alfons Hug 023 A Bienal como território livre

031 The Bienal As a Free Territory

Hans Belting 041 Sísifo ou Prometeu? Sobre arte e tecnologia hoje

049 Sisyphus or Prometheus? On Art and Technology Today

Nelson Aguilar 059 Da crise do suporte ao território livre

**067** From Crisis of Support to Free Territory

Representações Nacionais [National Representations]

Alemanha [Germany] 078 Thomas Demand

Argentina 082 Pablo Siquier

Austrália 084 David Haines & Joyce Hinterding

Áustria 088 Leo Schatzl

Bélgica [Belgium] 092 Christine Felten & Véronique Massinger

Bolívia **094 Roberto Valcarcel**Brasil **096 Ivens Machado** 

Bulgária 100 Albena Kazakova Canadá 102 David Rokeby

Chile 104 Patrick Hamilton

China 106 Qu Yan

Cingapura [Singapore] 110 Ho Tzu Nyen

Colômbia 114 Jaime Avila

Coréia do Sul [South Korea] 116 Oh Sang-ghil

Croácia [Croatia] 118 Zlatko Kopljar

Cuba 120 Esterio Segura

Dinamarca [Denmark] 122 Lars Mathisen

Emirados Árabes Unidos [United Arab Emirates] 126 Abdullah Alsaadi

Equador [Ecuador] 128 Pablo Cardoso

Espanha [Spain] 130 Fernando Sanchez Castillo

Eleanor Heartney 133 Arte americana hoje

137 American Art Today

Finlândia [Finland] 140 Jukka Korkeila

França [France] 144 Melik Ohanian

Grã-Bretanha [Great Britain] 148 Mike Nelson

Grécia [Greece] 152 Harris Kondosphyris

Hungria [Hungary] 154 Péter Szarka

Irlanda [Ireland] 156 Stephen Loughman, Dennis McNulty,

desperate optimists (Christine Molloy/Joe Lawlor)

Israel 160 Doron Rabina
Itália [Italy] 164 Francesco Vezzoli
Japão [Japan] 168 Shin Miyazaki

Letônia [Latvia] 170 Gints Gabrans

Lituânia [Lithuania] 172 Mindaugas & Gintautas Lukosaitis

México 176 Miquel Calderón

México 176 Miguel Calderón
Noruega [Norway] 178 Ingrid Book & Carina Hedén

Nova Zelândia [New Zealand] 180 Remember New Zealand (projeto de grupo [group project])

Países Baixos [The Netherlands] 184 Jennifer Tee
Paraguai [Paraguay] 188 Juan Britos

Peru 190 Carlos Runcie-Tanaka

Polônia [Poland] 194 Piotr Uklanski Porto Rico [Puerto Rico] 198 José Morales

Portugal 200 Rui Chafes & Vera Mantero

República Eslovaca [Slovak Republic] 202 Three of a Nice Pair

Rússia 204 POROLON (Sergey Shekhovtsov)

Suécia [Sweden] 206 Jonas Dahlberg

Suíça [Switzerland] 210 Frédéric Moser & Philippe Schwinger

Ucrânia [Ukraine] 214 Victor Marushchenko

Uruguai [Uruguay] 218 Martín Sastre
Venezuela 220 Juan Calzadilla

Fotografia Africana [African Photography]

Simon Njami 225 Um prisma lúcido

229 A Lucid Prism

África do Sul [South Africa] 232 Zwelethu Mthethwa

Camarões [Cameroon] 234 Samuel Fosso

Gana/Inglaterra [Ghana/England] 236 Eileen Perrier

Nigéria 238 Otobong Nkanga

Rep. Democrática do Congo [Democratic Rep. of Congo] 240 Jean Depara

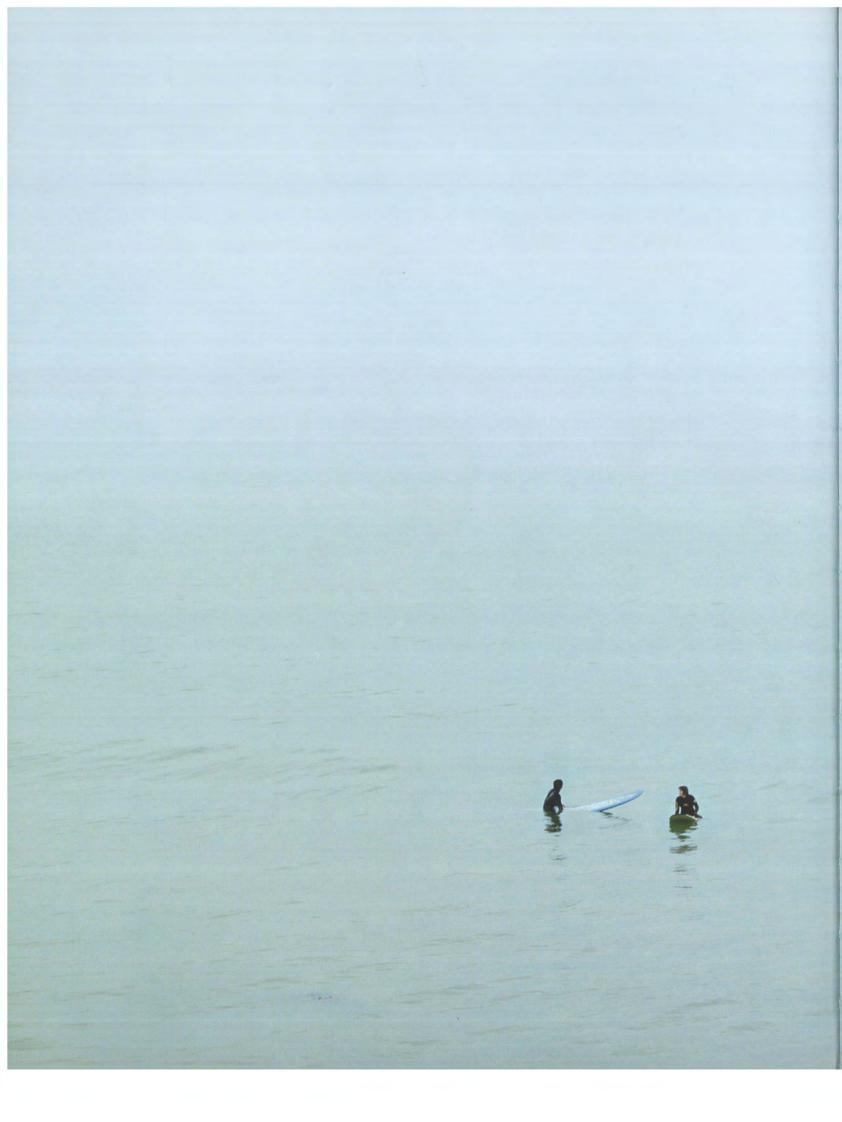
Senegal 242 Mama Casset

Senegal 244 Abderramane Sakaly

Togo 246 Cornelius Augustt Azzaglo

Biografias dos artistas [Artists' biographies] 250

Agradecimentos [Acknowledgments] 268







### A Bienal como território livre

Em 1995 foi exposta no pavilhão brasileiro da 46ª Bienal de Veneza a hoje lendária instalação *Faixas de misses*, de Arthur Bispo do Rosário, formada por 41 faixas e cetros de beldades imaginárias dos quatro cantos do mundo. As faixas e os cetros foram dispostos em justaposição ordenada, cobrindo um leque de países do Brasil até a Arábia Saudita. A instalação não permite entrever nenhuma ordem hierárquica entre os países.

Mais uma vez, 55 países de todos os continentes citaram a escultura poética de Bispo e aceitaram o convite de trazer para São Paulo o que há de melhor e mais relevante em sua produção atual. A maioria dos artistas criou novos trabalhos após estudo detalhado do edifício e da cidade. Em praticamente todos os casos, ocorreu uma prazerosa troca de opiniões entre a Bienal e os curadores dos diversos países. Em contraste com Veneza, onde as nações participantes cuidam de si mesmas e administram seus pavilhões de maneira independente, há em São Paulo uma interação espacial entre os 55 artistas das "representações nacionais" e os 80 artistas diretamente convidados pela Bienal. Com a participação de 135 artistas, a Bienal de São Paulo é, hoje como ontem, uma das maiores exposições em termos internacionais. Em 2002, a 25ª Bienal recebeu 670.000 visitantes e foi a exposição de arte contemporânea mais visitada no mundo, estando à frente até mesmo da Documenta de Kassel. De novo uma ampla ação educativa propiciará, de forma sistemática, a toda uma geração de estudantes o convívio com a arte contemporânea. Entre eles muito são oriundos dos subúrbios mais pobres de São Paulo.

Para enfatizar a unidade temática da mostra como um todo, os artistas convidados e os artistas enviados pelos diversos países foram mesclados na área de 25.000 m² do generosamente dimensionado pavilhão de Oscar Niemeyer, em vez de serem separados artificialmente como ocorreu no passado. Apesar de toda a complexidade das diversas vozes, cria-se desse modo um concerto coletivo.

A Bienal fala, como sempre, muitos idiomas — e, na perspectiva da gramática, em dois números. Fala no plural, pois os países indicaram seus próprios curadores, que apresentam uma enorme diversidade de posições artísticas do mundo inteiro; e fala no singular, pois o curador da Bienal também tem a oportunidade de apresentar a sua visão da arte do mundo. Tradicionais em São Paulo e reservadas a artistas especialmente destacados, as chamadas "Salas Especiais" foram mantidas.

páginas anteriores
[previous pages]
Catherine Opie, *Untitled #8*(Surfers), 2003, detalhe [detail],
c-print, edição de [edition of] 5;
127 x 101,6 cm, coleção [collection] Alan Hergott & Curt Shepard,
cortesia [courtesy] Regen Projects,
Los Angeles

Pablo Vargas-Lugo, *Visión Antiderrapante*, 2002, detalhe [detail], 110 x 1000 x 1200 cm, coleção [collection] Jumex, Ecatepec,

México, foto [photo] Rafael Doniz

O Brasil, como de costume, exibe a maior parte dos artistas: e como os demais países, também é representado por um artista no segmento da "representação nacional". Outros 19 brasileiros foram integrados à lista dos 80 artistas convidados de todo o mundo. Cada terço deles coube a São Paulo, ao Rio de Janeiro e ao restante do país, o que, segundo a avaliação do curador, é representativo do estado atual da produção no Brasil.

Historicamente, as duas bienais mais antigas do mundo, a de Veneza e a de São Paulo, devem sua fundação a pavilhões nacionais. Veneza começou em 1895 com um punhado de países europeus; São Paulo decolou em 1951 com nada menos que 20 países de três continentes. Únicas entre as bienais internacionais, as duas cidades mantêm esse sistema comprovado, que em tempos anteriores foi ocasionalmente criticado como ultrapassado, mas que se apresenta hoje tão produtivo como raras vezes no passado. Só o sistema da representação nacional permite projetos de grande porte, que do ponto de vista financeiro seriam inviáveis para a bienal sozinha. Além disso, as representações nacionais permitem o acompanhamento permanente da evolução da arte de um país. Isso é especialmente importante no caso das nações até agora classificadas como periféricas, por não serem escalas nas rotas de viagens dos críticos. A contribuição boliviana, que conquistou a preferência do público na última Bienal de São Paulo; ou, no caso de Veneza, o pavilhão de Luxemburgo, agraciado com o Grande Prêmio do Júri, provam que nesse tocante sempre é possível fazer descobertas interessantes.

A tríade das grandes exposições mais importantes, que continuam servindo de referência para as mostras internacionais, é completada pela Documenta de Kassel. Inaugurada em 1955, a Documenta não possui pavilhões nacionais e também não é uma bienal no sentido próprio do termo, já que sua periodicidade foi inicialmente de quatro e passou agora para cinco anos. Mas enquanto a Bienal de São Paulo, que já na década de 1960 representava mais de 50 países, foi verdadeiramente internacional desde o início e dirigiu o seu olhar para o mundo, Kassel e Veneza abandonaram só nos últimos anos a fixação na arte ocidental, abrindo-se para a arte mundial. Esses dois eventos, por exemplo, só vieram a apresentar artistas africanos nos anos 90. Vista nessa perspectiva, a Bienal de São Paulo sempre foi também um corretivo do eurocentrismo de Kassel e Veneza. Estava até predestinada a cumprir esse papel, por operar a partir de uma das maiores e mais pluriculturais cidades do planeta, onde se mesclam elementos europeus, africanos, indígenas e asiáticos em combinações fecundas. Ao lado de uma intensificação do diálogo Norte-Sul, a Bienal de São Paulo também estabeleceu como objetivo reforçar os nexos entre as culturas não-européias, por meio de um diálogo entre os países do Hemisfério Sul.

No caso da Bienal de São Paulo, Hemisfério Sul não se refere apenas à localização geográfica, mas também à pretensão de possibilitar ao mundo uma nova distribuição da cultura. Por esse motivo a 26ª edição da Bienal se empenhou em convidar também aqueles países que até agora estavam fora do *mainstream*. Isso vale sobretudo para a América Latina, a Ásia e a África.

Se entrementes a hegemonia do Hemisfério Norte foi rompida no universo da arte, podemos mencionar, ao lado de fatores endógenos positivos, que se constituíram nos próprios países em desenvolvimento alguns acontecimentos que produziram cesuras profundas também nos países industrializados. No caso de Nova York, Paris e Londres, o multiculturalismo trouxe consigo uma abertura na direção de culturas minoritárias, que irradiou também sobre outros países ocidentais. Isso vale especialmente para a Alemanha, que, apesar de e talvez por causa da Documenta, começou a perceber com relativo atraso a arte do Terceiro Mundo, a partir de meados dos anos 90. No caso da França, que sempre manteve relações culturais estreitas com as suas ex-colônias, a exposição *Les Magiciens de la Terre* (1989) resultou em uma nova avaliação da arte periférica.

É bem possível que na economia as velhas metrópoles continuem dominando, mas no campo da cultura surgiram novos centros de força, da China ao Brasil. A arte corrige portanto a assim chamada "projeção de Mercator" dos geógrafos, que nos mapas-múndi convencionais superdimensiona os países industrializados do Hemisfério Norte. Podemos, com efeito, constatar que há alguns anos vem ocorrendo, de maneira genérica, um certo enfado diante das metrópoles clássicas e do caráter definitivo e imutável dos seus processos sociais e urbanos. Procuram-se imagens novas, não desgastadas.

Atualmente o mundo conta com mais de 50 bienais, em sua maioria fundadas nos últimos vinte anos e preponderantemente fora da Europa e da América do Norte. Assim o universo da arte passou a ser multipolar, pela primeira vez na história; em lugares como Dakar, Cuenca, Sharjah e Gwangju, que há poucos anos não figuravam nos mapas da arte contemporânea, as bienais estabeleceram bases de apoio. As outras modernidades, eis o nome de uma exposição realizada em 1997 na Casa das Culturas do Mundo em Berlim, lograram se impor. Esse processo sinaliza menos uma globalização política ou econômica do que um ato de emancipação cultural de regiões até agora marginalizadas. Embora os centros do comércio e da atividade colecionadora de arte continuem localizados nos países industrializados do Hemisfério Norte, a arte contemporânea estabeleceu-se definitivamente como linguagem universal. As bienais tornaram-se, portanto, lugares nos quais confluem aspectos aparentemente inconciliáveis, oriundos de todos os quadrantes da Terra. Nesse processo, a modernidade produziu no interior dessa língua franca "dialetos" visuais e variantes formais que se distinguem regionalmente e permitem correlacionar certas obras com uma determinada região cultural. A arte chinesa, por exemplo, desenvolveu uma maneira específica de lidar com o material, que se distingue por sua originalidade e sensibilidade plástica e pode ser percebida mesmo quando os artistas viveram vários anos no exterior. Um colorido local igualmente forte, que não deve ser confundido com exotismo, é próprio da fotografia africana, da pintura alemã mais recente ou das esculturas brasileiras. Qualquer pessimismo, que adverte contra um nivelamento das peculiaridades regionais, é inteiramente despropositado.

As bienais internacionais passaram a concorrer seriamente com a Documenta, da qual assumiram a função da procura de talentos e de novas tendências. Em virtude do seu ritmo mais acelerado, bienal, elas estão mais próximas dos acontecimentos do que a renomada mostra de Kassel. Por isso, a história das bienais é também a história da desprovincialização da arte na segunda metade do século 20. Não existe mais a periferia no sentido clássico do termo, os novos talentos não ficam mais escondidos. O elevado grau de abstração das artes plásticas e a sua natureza não-verbal facilitam a circulação transfronteiriça das obras de arte e o seu intercâmbio recíproco.

Nesse sentido, a Bienal de São Paulo desempenha, hoje como no passado, uma função central no Brasil e na América do Sul, duas regiões que apresentam, por um lado, uma considerável produção local de boa qualidade; e, por outro, uma demanda por mostras estrangeiras de arte contemporânea, ainda não satisfeita pelos museus e galerias subcontinentais. A Bienal confrontou várias gerações de artistas e críticos brasileiros com desenvolvimentos modernos, criando um entorno favorável para todo o universo cultural e artístico do país. Por isso não é de admirar que descobertas surpreendentes possam ser feitas reiteradamente, mesmo que fora do eixo Rio-São Paulo, seja no Nordeste, no Sul ou no Distrito Federal.

Não deixemos, porém, de mencionar um dilema próprio de todas as bienais, a dificuldade da escolha. Salta aos olhos que São Paulo sempre tentará rastrear as mais novas tendências no Brasil e na América do Sul, assim como as bienais européias deverão empenhar-se em apresentar o que há de mais novo no seu continente. Mas será que São Paulo deverá exibir exclusivamente a produção emergente européia e correr o risco de saltar por cima de toda uma geração mais velha, ainda não conhecida no Brasil? E será que se espera inversamente de Veneza, que a bienal mostre a arte jovem da América Latina, ou dê mais destaque às posições já consagradas? A resposta deverá ser pragmática e pautar-se também em uma mistura bem dosada de tendências aceitas e novas.

PARQUE DE ESCULTURAS—SALÃO DE PINTURA—PLANETÁRIO DO VÍDEO | O próprio prédio da Bienal, ícone cosmopolita da arquitetura moderna, feito de concreto armado, aço e vidro, e simultaneamente encarnação da herança industrial da cidade, insere cada obra de arte em um contexto de modernidade, oferecendo na sua extensão de quatro campos de futebol os melhores pré-requisitos para a apresentação e recepção de arte contemporânea. Provavelmente ele é o mais belo dentre todos os prédios de bienais do mundo, inclusive por causa do seu vão de aérea leveza e da sua rampa de elegância barroca, que corta os três

pavimentos em espirais irresistíveis. De todos os lados, o prédio recebe luz natural, filtrada pelo parque ao seu redor e com isso ligeiramente esverdeada. Dependendo da hora, a iluminação se altera, criando no pavilhão uma nova dramaturgia de luzes, caracterizada por uma intensidade mágica típica dos trópicos. Esses fatores oferecem possibilidades ideais para pintura e fotografia, mas também para esculturas e instalações.

Por isso o curador e o arquiteto da 26ª Bienal de São Paulo deram especial atenção à distribuição espacial. Levaram-se em conta critérios conceituais, estéticos e técnicos. O ponto de partida de todas as considerações foi a arquitetura do prédio, que sugere um agrupamento espacial de suportes. O espaçoso pavimento térreo, com um pé-direito de mais de sete metros e uma visão geral para o Parque do Ibirapuera, presta-se particularmente bem a um parque de esculturas com obras tridimensionais de grande porte. A primeira metade do segundo andar, em virtude da luz favorável que ali predomina, incidindo do leste e do oeste mas também difusamente de cima e de baixo, oferece as condições ideais para um salão de pintura. A outra metade desse andar médio, mais escura, foi como que criada para um multíplex de videoinstalações, um planetário onde o observador pode afundar no cosmos das imagens digitalmente geradas.

Essa divisão facilita não apenas a orientação do público mas também a formação de uma massa crítica em cada grupo de suportes. Surgem, então, no edifício centros de gravitação distintos, com suas respectivas e específicas "temperaturas" estéticas. *Crescendi* e *diminuendi* se revezam.

O caráter grave das esculturas do térreo é abrandado pela leveza etérea do salão de pintura. O vão central, uma espécie de Praça da Apoteose, na qual as esculturas de Artur Barrio, Cai Guo Quiang e David Batchelor se elevam até o terceiro andar, representa uma espécie de grampo, reforçando o sentimento de coesão entre as diversas partes da exposição. Esse eixo vertical vai das ruínas da terra até as alturas aéreas das imagens artificialmente criadas, passando pelo salão elegante dos refinamentos da pintura.

Em vista dessa encenação, quem não se lembra de uma cidade barroca brasileira, com todas as suas contradições? A rampa elegante de Niemeyer cita as linhas grandiosamente curvadas da capela São Francisco de Assis, de Aleijadinho, ao passo que os jovens escultores brasileiros sugerem, com instalações frugais, a decadência do resplendor, por exemplo, da Casa da Baronesa, em Ouro Preto, que está prestes a ruir.

O fragmento foi desde sempre a matéria mais nobre da criação barroca. "As alegorias são no reino das idéias o que as ruínas são no reino das coisas. Daí, pois, o culto barroco da ruína", escreveu Walter Benjamin em *Alegoria e drama barroco*.

A fotografia, que permite relações diretas e indiretas com a pintura, a escultura e o vídeo, acaba formando um elo central entre as três outras técnicas e estende-se como uma corrente ou um fio vermelho pela exposição inteira. No segundo pavimento, ela cria uma passagem fluida da pintura ao vídeo. É também a fotografia que traz à luz paralelos admiráveis na escolha temática de artistas de países tão distintos como Alec Soth (EUA) e Zwelethu Mthetwa (África do Sul) ou Simryn Gill (Austrália) e Veronika Zapletalova (República Tcheca).

A BIENAL NO DIÁLOGO COM SÃO PAULO | O design da exposição fez questão de manter as amplas janelas tão livres quanto possível, de modo a preservar a vista do *skyline* de São Paulo e possibilitar um diálogo entre as obras de arte e a própria cidade. Em perspectiva histórica, a Bienal e a cidade de São Paulo são efetivamente inseparáveis. Uma condiciona a outra. Ambas estão intimamente vinculadas ao maior projeto de modernização jamais experimentado pelo continente meridional. Ambas cresceram no mesmo ritmo, geraram a mesma energia e foram vitimadas ocasionalmente pelas mesmas crises. Também na arquitetura, a cidade parece ter interiorizado algumas rejeições e inseguranças produzidas pela arte das últimas décadas. Com efeito, São Paulo parece até hoje uma exposição temporária, ou, melhor, um gigantesco *show room* com peças provisórias, por cima das quais paira a cunha de bronze da lendária instalação de Joseph Beuys, *Lightning with a Stag in its Glare* (20ª Bienal), à semelhança do punho de Kafka sobre a Torre de Babel. Certamente não é por acaso que

justamente a arte brasileira, cuja força por muitos anos residiu em obras tridimensionais, repetidamente colocou obstáculos em meio à cidade na forma de esculturas e instalações, como um aviso final contra excursões desenfreadas ao desconhecido. O uso de um material duradouro contrapõe-se à juvenilidade febril, fugaz e pouco durável da cidade.

Mas nas suas excursões para o interior do país os artistas também insistiram que além dos arranha-céus de São Paulo ainda existe um espaço de grandes extensões, que obedece a um ritmo mais pachorrento. Símbolos da quietude rural, do meio ambiente intacto e da redução da agitação frenética são a *Jangada* nordestina de Artur Barrio, o confessionário baiano de Ieda de Oliveira ou ainda o monumental elefante para safáris, de Huang Yong Ping.

De modo geral pode-se constatar em muitos dos trabalhos expostos um saudável ceticismo em relação à sociedade industrial e ao mundo digital. As dúvidas se estendem ao *high-tech* e às suas promessas. Daí os materiais preferidos de muitos escultores serem 'madeira velha" — tradução da palavra indígena *Ibirapuera* — e objetos de uso cotidiano de todo tipo, elaborados com procedimentos simples, artesanais, sem grande dispêndio técnico. Essa poesia do precário emerge também nos temas de muitos fotógrafos. Não admira, portanto, que também o desenho volte a receber honras, ele que é o suporte anti-*high-tech* por excelência, com sua modéstia e sua reivindicação à incompletude. De resto essas observações se aplicam a artistas tanto do Primeiro como do Terceiro Mundo.

HUMBOLDT EM SUA CABANA NA SELVA | Desde a chegada dos europeus à América do Sul, continuou vivo o mito do fabuloso Eldorado, cuja existência se suspeitava nas imensidões entre as encostas orientais dos Andes e as florestas tropicais à margem dos rios Orinoco e Amazonas. Conquistadores de todos os países participaram da busca desse lugar maravilhoso, no qual todos os prédios eram feitos de ouro puro e as crianças brincavam com pedras preciosas.

Já Colombo denominara, em sua célebre *Carta a los reyes católicos*, que relata a terceira viagem do almirante empreendida em 1498, o Nordeste da América do Sul "Tierra de Gracia", onde ele supunha existir o paraíso na Terra. O fato de o Eldorado ser considerado simultaneamente a pátria das amazonas envolvia o fabuloso país em uma aura ainda mais misteriosa.

Em meados do século xx Eduard Ender pintou a sua tela *Humboldt e Bonpland em sua cabana na selva*, bem na tradição do Romantismo alemão. Ender retratou uma dupla de pesquisadores altivos e conscientes do seu valor, a mensurar com uma pletora de instrumentos a natureza tropical, como se esta pudesse ser dominada e compreendida de uma vez para sempre. O encontro dos europeus com o Novo Mundo se afigura harmônico, nada turva o idílio desse quadro à margem do Orinoco.

Desde que Alexander von Humboldt percorreu há 200 anos o continente com seus instrumentos de medição, lançando as bases das ciências modernas, os latino-americanos importaram incessantemente modelos europeus e, posteriormente, norte-americanos, que acabaram por criar uma dependência infeliz em muitas áreas. Quer se tratasse do socialismo ou do neoliberalismo, dos Chicago Boys ou da London School of Economics, os sistemas foram importados e nem sempre produziram resultados exitosos.

Diante disso, afigura-se mais promissora uma redescoberta e reinvenção, com legitimação exclusivamente estética, da América por intermédio das artes que podem dar ao continente feições próprias. Nesse sentido a Bienal de São Paulo, bem como a sua irmã mais jovem em Porto Alegre desempenham um papel central. A união das Américas possivelmente será construída com maior rapidez e facilidade pela via da cultura do que em processos políticos e econômicos. A arte tem o potencial de tornar-se o nheengatu moderno, à semelhança daquele amálgama de português e línguas indígenas, que serviu de língua franca no período colonial e sobrevive hoje ainda em regiões rurais do Brasil como "língua geral".

SOBRE A TERRA DE NINGUÉM DA ARTE | O tema da 26ª Bienal de São Paulo foi escolhido de modo a permitir que uma pletora de posições artísticas se identifique com ele. O conceito

da Terra de Ninguém tem várias dimensões: a físico-geográfica, a político-social e, por fim, a estética, que evidentemente nos interessa mais no contexto da exposição.

Na estética, a terra de ninguém começa onde o mundo convencional termina. Designa aquele espaço no qual a realidade e a imaginação estão em conflito. Os artistas são os guardiões das fronteiras de um reino situado além da sociedade administrada, em paragens não mais alcançadas pelo poder interpretativo das instâncias política e econômica. Ao passo que todos brigam incessantemente em torno da pergunta sobre o quê pertence a quem, a arte define as relações de propriedade a sua maneira. No domínio da estética nada é de ninguém; e tudo, de todos.

No âmbito da Bienal interessa-nos saber agora como as devastações do mundo real e das relações interpessoais se condensam na arte. Como as obras de arte são mais do que meros fatos, a condensação artística de fenômenos da realidade será sempre mais plurívoca e complexa do que uma mera reportagem. Essa regra vale também quando o artista se serve, na fotografia e no vídeo, de dois meios aos quais se costuma atestar uma elevada proximidade com a realidade. Mesmo inseridos em conflitos, os artistas não duplicam o mundo, mas criam espaços livres em meio à realidade. Recorrendo a metáforas e símbolos, eles transportam a matéria-prima terrena a um estado novo, só acessível à experiência sensorial. Alegórica, a obra de arte revela outra realidade. A arte existe fora da causalidade e não pode ficar presa no arcabouço férreo de mecanismos profanos de coação. Assim, o propósito da Bienal não pode ser o de exibir convicções.

O grande número de estratégias documentais, que pôde ser observado nos últimos anos também em grandes exposições internacionais, sugere que a confiança no poder da estética está desaparecendo. Diante do estado precário do mundo e da urgência dos seus problemas, os artistas e os curadores parecem buscar a salvação na análise científica, na reportagem e no tratamento discursivo da realidade, em desconhecimento flagrante do potencial de processos estéticos.

Os artistas criam um território livre de dominação, com isso um mundo contraposto ao mundo real: um mundo do vazio, do silêncio, da parada reflexiva, na qual o delírio que nos circunda é suspendido por um instante. Mas o território da arte é também um país do enigma, no qual a avalanche de mensagens simplórias, que nos inunda a partir dos focos de produção do *kitsch*, é traduzida em código cifrado. Rompendo as fronteiras materiais, o artista se torna um contrabandista de imagens entre as culturas.

A BIENAL COMO TERRITÓRIO LIVRE | No Brasil não faltaram tentativas de colonizar a terra de ninguém. Lembremos apenas a fundação de Brasília e, pouco antes, há meio século, a fundação da Bienal de São Paulo. Ambas são aliadas naturais, por brotarem do mesmo espírito esclarecido e compartilharem a vocação para o recomeço. Ambas foram concebidas como fonte de imagens novas, pavimentando o caminho do país na direção da modernidade.

A Bienal de São Paulo é uma área extraterritorial onde os artistas erigem as suas povoações utópicas. É uma reserva protegida, na qual os fluxos de mercadorias secam e as estratégias políticas fracassam. Concebe-se como último diferencial, no qual se acumulam a massa crítica e a energia positiva que permitem o surgimento do pressuposto da transformação da sociedade e a intuição de novas formas do convívio humano. Cada geração de artistas é chamada a fazer novamente o levantamento topográfico dessa terra de ninguém e traçar-lhe os contornos.

Somente as artes dispõem de um estoque universal de signos e arquétipos, cujo intercâmbio mobiliza a memória coletiva da humanidade. Se o artista é, portanto, um contrabandista de imagens, a Bienal pode vir a ser um entreposto no reino da estética, onde a curiosidade, casada com o prazer da conquista, basta como documento de identidade, onde os sentidos despertos são aceitos como bilhete de entrada e onde se comercializam bens preciosos, mas sem cobrança de direitos alfandegários.

O TESTAMENTO DE DOM QUIXOTE | "y si algo sobrare...": assim termina melancolicamente o testamento de Dom Quixote, que no fim de uma vida tão rica em aventuras tinha pouca

coisa a deixar como herança. Também na economia nunca parece querer sobrar algo: dívidas, salário mínimo, cesta básica, juros, prestações — nunca os recursos são suficientes. No mundo desenvolvido como no subdesenvolvido, as sociedades modernas procuram ganhar esse eterno jogo de soma zero, desenvolvendo instrumentos, mapas e índices sempre novos para a medição e o monitoramento da economia e empregando exércitos cada vez maiores de "analistas". O mercado apresenta-se como um verdadeiro Minotauro. Diferentemente da Antigüidade, ele agora já não ameaça devorar sete virgens, mas a sociedade inteira.

Não admira que a economia domine a agenda e que todas as outras áreas da vida sejam banidas para o segundo plano. O espiritual pesa muito pouco na balança da economia. Diante desse *cargo cult* — religião surgida na Segunda Guerra Mundial, quando a aviação norte-americana jogou pára-quedas com víveres sobre as ilhas do Pacífico para abastecer os soldados, e esses alimentos foram recebidos pela população aborígine da Melanésia como dádivas divinas — cresce cada vez mais o clamor pela arte, por essa forma clássica da antieconomia, que por um precioso instante neutraliza o primado dos mercados financeiros e põe termo à dança em torno do bezerro de ouro.

Na sua "inutilidade", que no entanto não quer dizer que seja supérflua, a arte cria um valor agregado cultural que nenhuma estatística, por mais bem-elaborada que seja, logra apreender. Seu valor material é insignificante, seu valor ideal imenso. Em tempos, nos quais tudo deve ter uma finalidade e uma funcionalidade, a arte brilha com "comprazimento puro, desinteressado" (Kant).

A arte representa o inalienável — o prazer e o desprazer —, e é assim sinônimo da ausência da economia. Substituível é o que tem uma função, insubstituível apenas o que não serve para nada (T. Adorno). Conseqüentemente, a arte produz um superávit estético, que compensa o permanente déficit econômico.



# The Bienal As a Free Territory

Arthur Bispo do Rosário's now legendary installation *Faixas de misses* was exhibited in the Brazilian pavilion at the 46ª Biennale di Venezia in 1995. It consisted of 41 sashes and scepters of imaginary beauty queens from all over the world — from Brazil to Saudi Arabia — neatly lined up in rows. No hierarchy among the countries is either recognizable or intended.

Yet again, 55 countries from all continents have accepted our invitation to an event that is itself an allusion to Bispo's seminal work, bringing the best and most relevant of their present production to São Paulo. Most artists have created new work after preliminary visits to gain onsite knowledge concerning the building and the city. In virtually all cases there has been a gratifying exchange of views between the Bienal and the curators from the individual countries. Unlike Venice, where the participating nations are left to their own devices and manage their pavilions independently, in São Paulo there is a spatial interaction between the 55 artists of the "national representations" and the 80 artists invited directly by the Bienal. With a total of 135 artists, the Bienal de São Paulo remains one of the biggest international exhibitions. The 25<sup>th</sup> Bienal turned out to be the most highly attended exhibition of contemporary art in the world in 2002 with 670,000 visitors — even ahead of the Documenta in Kassel. This year there will again be a major, systematic program of guided tours to introduce contemporary art to a whole generation of pupils and students, including many from the poorer suburbs of São Paulo.

In order to emphasize the thematic unity of the overall exhibition, the invited artists and those representing the countries are mixed together on the 25,000 square meters of the spacious Pavilion designed by Oscar Niemeyer, and not artificially separated as in past years. So, despite the complexity of individual voices, the end result will be a common concert.

As always, the Bienal speaks in many idioms and, grammatically speaking, in two numbers: in the plural, because the countries have lined up different curators presenting an astonishing diversity of artistic positions from all over the world, and in the singular, because the curator of the Bienal also has an opportunity to make known his own subjective view of art within this worldwide context. The Bienal de São Paulo's traditional "special rooms," reserved for particularly high-profile artists, will again be part of the exhibition. As always, the biggest contingent of artists comes from Brazil: like all the countries it has

página anterior
[previous page]
Alec Soth, *Peter's Houseboat, Winona, Minnesota,* 2002,
detalhe [detail], fotografia
cromogênica [chromogenic print],
81,28×101,6 cm, cortesia do
artista [courtesy of the artist] &
Yossi Milo Gallery, NewYork

an artist in the "national representations" segment, while another 19 Brazilians were integrated into the list of 80 invited artists from all over the world. The regions São Paulo, Rio de Janeiro and "the rest of the country" are equally represented, each providing one-third of the invited Brazilian artists.

Historically, the two oldest international art biennials in the world, Venice and São Paulo, were founded on the format of national pavilions. Venice began with a handful of European countries in 1895, while São Paulo hit the ground running with 20 countries from three continents in 1951. These two cities are the only international art biennials that still adhere to this tried-and-tested format. Although it has occasionally been criticized in the past for being antiquated, today this national-representation format is as alive and productive as ever before — if not more so. Only the system of national representations makes outstanding large-scale projects possible — they would otherwise be beyond the reach of the Bienal for financial reasons alone. National representation also makes it possible to follow the artistic development of a given country on a continuous basis. This is especially important in the case of nations that have hitherto tended to be classified as peripheral and are not situated on the regular flight routes of curators and critics. That astonishing discoveries can frequently be made in this context was shown, for example, by the Bolivian contribution to the last Bienal de São Paulo, which became a major favorite with the public, or by the Luxembourg pavilion in Venice, which won the jury's Grand Prize.

The Documenta in Kassel, which was established in 1955 and has no national pavilions, completes the trio of the most important large-scale exhibitions that still serve as the metronomes of the international exhibition scene, though it is not a biennial strictly speaking, as it first occured every 4 years, and now, every 5 years. Yet unlike São Paulo — which has always had a global focus, was truly international from the outset, and had more than 50 participating countries as early as the 1960s — it was not until relatively recently that Kassel and Venice began opening up to world art. For example, in both Kassel and Venice, artists from Africa were not shown until the 1990s. So the Bienal de São Paulo has always been a corrective to the Eurocentrism of Kassel and Venice. It was predestined for this task, being based in one of the largest and most pluricultural cities in the world, where European, African, indigenous and Asian elements mix and enter into productive relationships. Thus, in addition to an intensification of the North-South dialogue, its aims include the promoting of links between the non-European cultures according to a South-South orientation.

In the case of the Bienal de São Paulo, "South" refers not only to geographical location, but also to the aspiration to make a redistribution of culture possible in the world. The 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo is therefore deeply committed to inviting countries that up to now have been outside the mainstream. This applies above all to Latin America, Asia and Africa.

Now that the hegemony of the Northern Hemisphere in the world of art has been broken, in addition to positive endogenous factors, several key events have taken place in the developing countries that produced deep ruptures in the industrialized countries themselves. In the cases of New York, Paris and London, it was multiculturalism that opened things up to minority cultures. This also spread to other Western countries like Germany, which did not take note of art from the Third World until relatively late (i.e., from the mid-90s) — despite, or perhaps even because of, the Documenta. In France, which has always maintained close cultural relations with its former colonies, it was the exhibition *Les Magiciens de la Terre* (1989) that led to a re-assessment of so-called peripheral art.

The old metropolises may still be dominant in economics, but in the cultural sphere new centers have developed in various countries, from China to Brazil. In this way, art is correcting the geographers' "Mercator projection," which makes the industrialized countries of the northern hemisphere appear larger than they really are. Indeed, in recent years one can observe a certain universal weariness regarding the classic metropolises — and the finality and intransigence of their social and urban processes. New, unspent pictures are being sought.

In the meantime there are more than 50 art biennials worldwide, most of which were launched in the past 20 years — and, astonishingly, largely outside of Europe and North

America. So the world of art has become multipolar for the first time and, thanks to the biennials, centers have been formed in places like Dakar, Cuenca, Sharjah and Gwangju, which were not marked on the maps of contemporary art a few years ago. The Other Modernities, to quote the title of an exhibition staged at the Berlin House of World Cultures in 1997, have come into their own. This has been not so much a process of political or economic globalization as an act of cultural emancipation by hitherto marginalized regions. As a result, contemporary art has become finally established as a global language — even if the centers of the art trade and art collecting remain in the industrialized countries of the north. The biennials have thus become the places where things perceived as irreconcilable are brought together from all directions. Within this lingua franca, modernity has developed regionally distinct visual "dialects" and sculptural varieties enabling certain works to be ascribed to a certain cultural area. Chinese art, for example, has developed a specific way of handling material that is full of originality and sculptural sensitivity — and is still noticeable even if the artists have been working abroad for several years. An equally strong local color, which should not be confused with exoticism, can be ascribed to African photography, new German painting and Brazilian sculpture. So there is absolutely no need for pessimism or warnings that regional peculiarities might be leveling off.

The international biennials have become serious competition for the Documenta to the extent that they have taken over the functions of searching for talent and scouting for new trends. Their faster, two-year rhythm means that they are more in tune with what is happening than the renowned exhibition in Kassel. The history of the biennials is therefore also the history of the de-provincialization of art in the second half of the 20th century. There is no longer a periphery in the classical sense of the word; new talent no longer remains hidden. The visual arts' high degree of abstraction and their nonverbal character facilitate transnational movements of works of art and their mutual exchange.

In this regard, the Bienal de São Paulo still has a central function for Brazil and South America, two regions of the world which, despite a considerable local production of good quality, still have a lot of catching up to do when it comes to meeting demand for exhibitions of foreign contemporary art; because this demand is still not being satisfied by local museums and galleries. The Bienal has confronted several generations of Brazilian artists and critics with global developments and created a favorable environment for the entire art and cultural scene throughout Brazil. It is no surprise, therefore, that astonishing discoveries can repeatedly be made outside of the Rio de Janeiro/São Paulo axis, be it in the Northeast, in the South or in the Federal District of Brasília.

One dilemma that faces all biennials should not be ignored, however: the difficulty of making the selections. It is evident that São Paulo will always try to seek out the latest trends in Brazil or South America, in exactly the same way as the European biennials will strive to present the latest from their continent. But should São Paulo only show the European "cutting edge" and run the risk of omitting an entire older generation that is not yet known in Brazil? And conversely, is Venice expected to show the youngest art of South America, or, on the other hand, the positions that have already received the stamp of approval? The answer will have to be pragmatic and will probably consist of a well-thought-out mixture of the well-established and the new.

SCULPTURE PARK—SALON OF PAINTING—PLANETARIUM OF VIDEOS | The Bienal Building itself—a cosmopolitan icon of modern architecture made of concrete, steel and glass that also embodies the city's industrial heritage—automatically places each work of art into a context of modernity and offers perfect conditions for presenting and appreciating contemporary art over an area measuring the equivalent of four soccer fields. It is probably the most beautiful of all the world's biennial buildings, not least because of its airy vault and its projecting ramp that cuts, baroque-like, through all three floors in irresistible spirals. The building is bathed in natural light from all sides, light that is filtered by the surrounding park, giving it a slight hint of green. The incidence of light changes with the time of day, producing an ever renewed dramaturgy of light in the pavilion that has the magic intensity

typical of the outer tropics. This creates ideal exhibition conditions, especially for painting and photography, but also for sculpture and installations.

The curator and architect of the 26<sup>th</sup> Bienal therefore devoted special attention to the allocation of space. Conceptual, aesthetic and technical criteria were taken into account. The point of departure for all the ideas was the architecture of the building itself, which suggests a spatial grouping of media. The spacious ground floor, with a ceiling height of over seven meters and panoramic view of Parque do Ibirapuera, is particularly suitable for a sculpture park with large, free-standing three-dimensional works. The first half of the second floor offers ideal conditions for a salon of painting, thanks to the favorable light that comes in from the east and west and, diffusely, from above and below. The second, darker half of this middle floor is perfect for a "multiplex" of video installations, a planetarium in which viewers can lose themselves, undisturbed, in the cosmos of digitally generated pictures.

This arrangement not only helps the visitors to keep their bearings, but also makes it easier to reach a critical mass within each medium. Various gravitational centers with their respective specific aesthetic "temperatures" thus develop in the building. *Crescendi* and *diminuendi* alternate abruptly.

The weight and down-to-earthness of the sculptures on the ground floor is offset by the ethereal lightness in the salon of painting. In the central vault, sculptures by Artur Barrio, Cai Guo Quiang and David Batchelor strive upward through the space of all three floors, strengthening a feeling of cohesion between the individual parts of the exhibition. This vertical axis leads from the ruins of the earth to the elegant salon of painterly refinement, and finally to the airy heights of artificially created images.

In this setting, who is not reminded of a Brazilian Baroque city with all its contradictions? Niemeyer's elegant ramp quotes the grandiosely curved lines of Aleijadinho's São Francisco de Assis Chapel, while young Brazilian sculptors allude to the decline by way of precarious installations, for example in the form of the ramshackle Casa da Baronesa in Ouro Preto.

The fragment was always the noblest material of Baroque creation. "Allegory is in the realm of thought what ruins are in the realm of things. Hence the Baroque veneration of the ruin." wrote Walter Benjamin in *Allegory and Tragedy*.

Photography, which allows cross-references to painting, sculpture and video, forms a central connecting link between the other three techniques and runs like a thread or a red string through the entire exhibition. On the second floor it creates a fluid transition from painting to video. It is again photography that reveals surprising parallels in the choice of subject between artists from very different cultural regions, such as Alec Soth (USA), Zwelethu Mthetwa (South Africa), Simryn Gill (Australia) and Veronika Zapletalova (Czech Republic).

THE DIALOGUE BETWEEN THE BIENAL AND SÃO PAULO | The designers of the exhibition did their best to avoid blocking the glass façades, thus ensuring visitors an open view of the São Paulo skyline and enabling a dialogue between the works of art and the city itself. Indeed, historically speaking, the Bienal and city are inseparable. They are mutually dependent — and very closely connected with the biggest modernization project that the South American continent has ever seen. Their growth followed the same rhythm; they both generated the same energy and were occasionally the victims of the same crises. In architecture, too, the city seems to have copied some of the distortions and uncertainties that originated in the art of the last few decades. Even today, the city of São Paulo still creates the impression of being a temporary exhibition, or, to phrase it better, a huge showroom with all kinds of provisional exhibits — menaced, as it were, by the hovering bronze wedge from Joseph Beuys's legendary installation Lightning with a Stag in its Glare (20th Bienal), like Kafka's giant fist over the Tower of Babel. It is certainly no coincidence that Brazilian art, whose strength has for many years lain in three-dimensional works, has repeatedly placed obstacles in the way of the city in the form of sculptures and installations, as a final warning against unbridled excursions into the unknown. They use durable material to counteract the city's feverish, volatile youthfulness with its soon-expired "use-by" date.

However, in excursions into the hinterland the artists have stubbornly insisted that, behind the high-rise buildings of São Paulo, there is also an expansive landscape that follows a more leisurely pace. Rural isolation, ecological intactness and slowing down are symbolized by Artur Barrio's *Jangada* from Brazil's Northeast, Ieda de Oliveira's confessional, or Huang Yong Ping's monumental safari elephant.

Overall, many of the exhibited works show a healthy skepticism toward the industrial society and the digital world. Doubts relating to technology and its promises are spreading. The preferred materials of many sculptors are therefore "old, rotten wood" — a translation of the indigenous word *ibirapuera* — and humble objects of all kinds which are processed using simple craft methods without a lot of sophisticated technical equipment. This aesthetics of the precarious also crops up in the subject matter of many photographers. So it is not surprising that the drawing is also making a comeback; after all, in its modesty and aspiration to incompleteness drawing is the anti-high-tech medium par excellence. These observations relate to artists from both the First and the Third World.

HUMBOLDT IN THE JUNGLE HUT | The myth of a legendary golden country called El Dorado has lingered in people's minds ever since the Europeans arrived in South America. It was thought to be situated in the broad plains between the eastern slopes of the Andes and the jungles of the Orinoco and the Amazon. Conquistadores from all over the world took part in the search for this fairy-tale place, where all buildings were made of pure gold and the children played with jewels.

In his famous letter to the Spanish Royal Court [Carta a los Reyes Católicos], which describes the admiral's third journey in 1498, Columbus had called the northeast of South America the "Land of Grace" where heaven on earth must be situated. The fact that El Dorado was also regarded as the home of the Amazons only made the fabled land more mysterious.

In the mid-19th century, Eduard Ender painted his *Humboldt and Bonpland in Their Jungle Hut* in the tradition of German Romanticism. Ender's painting shows two self-assured researchers studying the natural history of the tropics with a rather strange collection of instruments, as though nature were forever controllable and understandable. In this painting, the Europeans' encounter with the New World seems harmonious, nothing spoils the idyll of the Orinoco landscape.

Ever since Alexander von Humboldt traveled the continent with his instruments 200 years ago and founded the modern sciences, European models — and later those of North America — have been imported time and again, and this ultimately led to unfortunate forms of dependence in many areas. Whether they were based on socialism or neo-liberalism, the ideas of the Chicago Boys or theories of the London School of Economics, the many imported systems were rarely successful.

It therefore seems more promising to attempt an *aesthetically* justified rediscovery and re-invention of America via the arts, since the arts can give the continent a face of its own. The Bienal de São Paulo and its younger sister in Porto Alegre have a central role to play in this respect. Perhaps the unity of America can be achieved faster and easier through culture than via political and economic processes.

Art has the potential to become a modern Nheengatu, that amalgam of Portuguese and indigenous languages that served as a lingua franca during the colonial period and still lives today as a "lingua geral" in rural areas of Brazil.

THE NO-MAN'S-LAND OF ART | The theme of the 26<sup>th</sup> Bienal was chosen to enable a wide range of artistic positions to feel comfortable. The concept of no-man's-land involves various dimensions: it has a physical-geographical, a socio-political as well as an aesthetic dimension — the latter, of course, being of greatest interest to us in the context of this exhibition.

The no-man's-land of aesthetics begins where the normal world ends. It describes the space in which reality and imagination are in conflict with each other. Artists are the border guards of a realm that lies beyond the administered world, where politics and economics

have no more jurisdiction over interpretation. While the whole world is constantly arguing about what belongs to whom, art clarifies the ownership issue in its own way: in the realm of aesthetics nothing belongs to anyone, and everything to everyone.

What interests us now in the context of the Bienal is how the devastations of the real world and interpersonal relations are reflected in art. Since works of art are more than bare facts, an artistic condensing of phenomena of reality will always be more ambiguous and more complex than simple reporting. This rule even applies if the artist uses photography and video, i.e., two media regarded as being very close to reality. Although artists are embedded into conflicts, they do not copy the world, but create free spaces within reality. With the help of metaphors and symbols they transform the earthly raw material into a new condition that can be experienced by the senses. The work of art reveals the other; it is allegory. Art exists outside of causality and must not be imprisoned in the iron casing of mundane constraints. The purpose of a Bienal cannot, therefore, be to exhibit convictions.

The multiplicity of documentary strategies that has been observed at major international exhibitions over the last few years suggests that confidence in the power of aesthetics is dwindling. Confronted with the precarious state of the world and the urgency of its problems, artists and curators appear to be seeking their salvation in scientific analysis, reportage and discursive treatises on reality, flagrantly underestimating the possibilities of aesthetic processes.

Artists create a power-free zone, a world that runs contrary to the existing world: a land of emptiness, of silence and respite, where the frenzy that surrounds us is brought to a standstill for a moment. But it is also a land of enigmas, where the flood of images surging in on us from the breeding grounds of kitsch are encrypted. By breaking through the barriers of the material world, the artist becomes a smuggler of images between cultures.

THE BIENAL AS AN EXTRATERRITORIAL ZONE | There has never been a lack of attempts to colonize no-man's-land in Brazil. We simply have to remind ourselves of the founding of Brasília, and before that, a good fifty years ago, of the Bienal de São Paulo. Both are natural allies, as they were created by the same enlightened spirit, and share the call to change. Each was conceived as a quarry of new images, and together they have smoothed the country's path towards modernism.

The Bienal de São Paulo is an extraterritorial zone where artists erect their utopian settlements. It is a sanctuary where the streams of goods run dry and political strategies are to no avail. The Bienal sees itself as a place for retreat where critical mass and positive energy can be concentrated and combined to create basic formulas for transforming society and conjuring up premonitions of future forms of human social life. Each generation of artists is called upon to make a new survey of this no-man's-land and to draft its contours.

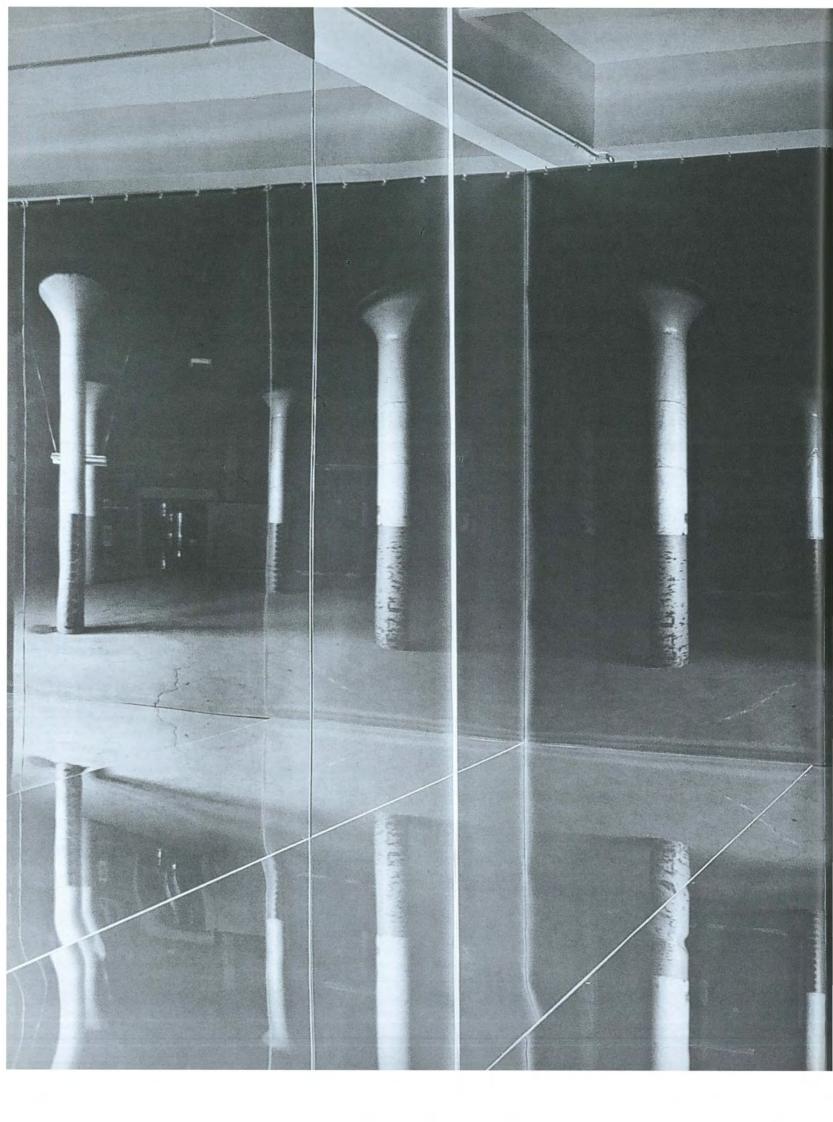
The arts are unique in that they possess a universal reservoir of signs and archetypes which, through exchange, mobilize the collective memory of mankind. If the artist is an image smuggler, therefore, the Bienal can act as an emporium in the realm of aesthetics, where curiosity and the desire to discover suffice as a passport, and an alert mind serves as the entrance ticket to a place where priceless goods are traded yet no customs duties are levied.

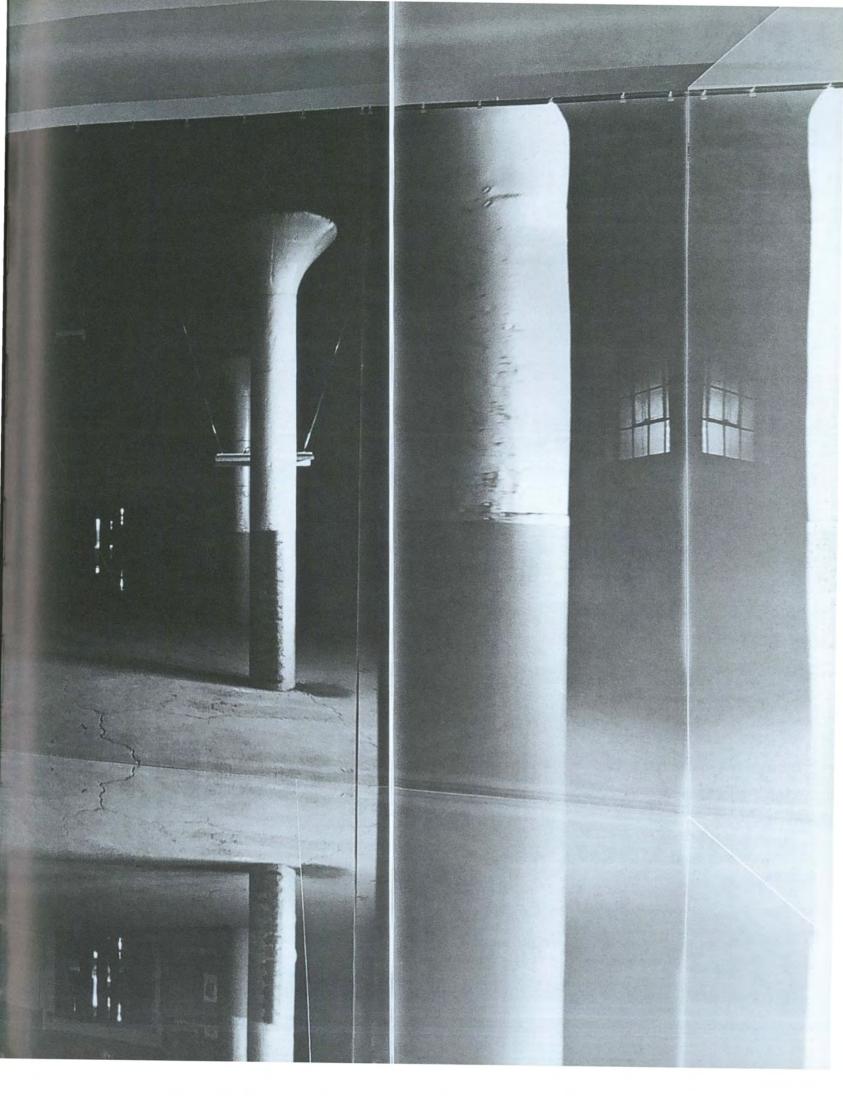
DON QUIXOTE'S WILL | "Y si algo sobrare..." ["and should anything be left over..."]: with this laconic phrase ends the will and testament of Don Quixote, who had little to bequeath at the end of a life that had been so rich in adventures. In economics, too, there rarely seems to be anything left over: debts, the minimum wage, mandatory monthly expenditures for workers' food baskets, interest and installment payments — taken all together these mean that there is never enough. Modern societies, both in the developed and in the underdeveloped world, try to win this eternal zero-sum game by forever developing new instruments, charts and indices to measure and control the economy, and by hiring ever-growing armies of so-called analysts. The market appears like a veritable Minotaur, threatening to devour not seven virgins as in antiquity, but the entire society.

Small wonder the economy dominates the agenda, and all other areas of society are banished to the back burner. Spiritual concerns weigh little on the scales of economics. In view of this "cargo cult" (a religion that originated in the Second World War, when food parachuted by the American troops to their soldiers in the Pacific islands was regarded by the native Melanesian population as a gift of God), the call is growing ever louder for art, that classical form of anti-economics which annuls the primacy of the financial markets for a precious instant and ends the dance around the golden calf.

Art, in its "uselessness" (which certainly does not mean that it is redundant), creates a cultural value-added which cannot be registered by statistics, however sophisticated they might be. Although its material value is insignificant, its nonmaterial value is enormous. In times when everything is expected to have a purpose and a use, art sparkles with "pure uninterested pleasure" (Kant).

Art represents what cannot be bought or sold — joy and displeasure — and is therefore synonymous with the absence of economics. According to T. Adorno, anything that has a function is replaceable: the only things that are irreplaceable are those that are good for nothing. Art thus produces an aesthetic surplus that compensates for the permanent economic deficit.







## Sísifo ou Prometeu? Sobre arte e tecnologia hoje

1 | A questão acerca da relação entre arte e tecnologia não surge da dúvida sobre a possibilidade da arte nas tecnologias atuais. Pelo contrário, ela visa o sentido que as artes plásticas reclamariam para si na coexistência com a tecnologia (muitos falam de convergência). Até o romantismo, arte e tecnologia foram rivais no campo do progresso e da invenção. Para Leonardo da Vinci, elas formavam ainda um projeto comum. Porém a tecnologia não precisou penar para vencer essa disputa. Ela conquistou o mundo com seu modelo de identidade global e revolucionou a nossa percepção. A arte parece se tornar supérflua nesse projeto, ao não querer trilhar caminhos diferentes, dos quais falaremos a seguir.

O antigo privilégio de um espaço livre pessoal lhe foi conservado até hoje. Enquanto as mídias de massa colonizam os sonhos privados com violência comercial, os artistas ainda possuem o direito à auto-expressão na esfera pública, o que é inimaginável mesmo para parlamentares ou magnatas, a não ser que eles recorram a papéis-clichê. Hoje as controvérsias dizem respeito logicamente ao espaço livre no qual os indivíduos colocam, em nome da arte, questões pessoais e não se dão por satisfeitos com respostas banais, as quais costumamos chamar reverentemente de "informações". A arte, se ela cumpre o seu próprio conceito, requer de nós, enquanto observadores, um empenho semântico, ao qual no entanto somos solicitados cada vez mais raramente na cena artística atual. Ela só se distingue do oferecimento das mídias rápidas se é "obscura, vagarosa e complexa", como disse há alguns anos o diretor Peter Sellers durante a entrega do prêmio Erasmus. Não é somente na qualidade de intenções obscuras e vagarosas que a arte se encontra em contradição com as intenções das mídias rápidas; ela também se volta a um observador individual, a quem oferece uma compreensão aberta, dependente de sua colaboração.

Certamente essas máximas soam bastante idealistas para todos aqueles que já se despediram do autor/artista pessoal em suas teorias da arte, substituindo-o por estruturas anônimas, como aquelas que as próprias mídias apresentam. No caso do artista, a fuga do sujeito significa a renúncia ao peso da autoria: brinca-se de autor, sem se sentir comprometido com as questões da própria arte. De maneira acabrunhada, as questões sobre "copyright" tomam o lugar que outrora ocupava a obra pessoal. Elas avançam para o primeiro plano quando na produção da arte, como o cinema, o vídeo ou a instalação, participam muitas mãos, que

páginas anteriores [previous pages] Vera Lutter, *Studio, x:*January 9 – February 18, 2004, detalhe [detail], fotografia impressa com gelatina de prata [silver-gelatin print photograph], edição única [one edition], 210 x 427 cm, cortesia [courtesy] Gagosian Gallery, New York, foto [photo] Vera Lutter

Neo Rauch, *Orter*, 2001 (detalhe [detail]), óleo sobre papel [oil on paper], 248 x 200 cm, coleção [collection] Sammlung Ruth, cortesia [courtesy] Galerie eigen+art Leipzig/Berlin

acabam encobrindo o projeto pessoal. Esses problemas técnicos ou jurídicos tornam-se muitas vezes a carta branca para a negação irônica ou derrotista da pessoa do artista.

Na tecnologia, por sua vez, entram em jogo significados que antes haviam fornecido a idéia de história, com sua oferta de identidade. Admiramos o progresso tecnológico assim como antigamente havíamos admirado o progresso democrático ou o social. Juntamente com o capital, a tecnologia se tornou nosso primeiro objeto de culto, com o que ela é fervorosamente solicitada a entrar em cena também na arte. Por certo é inquestionável que a arte e a tecnologia possam interagir. Mas cabe à arte, ainda hoje, um sentido que a tecnologia não possa pretender para si só e que a distinga dela? Naturalmente eu estou forçando as coisas quando pergunto por que precisamos ainda de arte, depois de já possuirmos um mundo virtual da perfeita aparência, o qual a tecnologia nos oferece livremente em casa. Tanto mais se precisa nesse caso de uma nova justificação do papel que a arte venha a desempenhar em nossa práxis cultural. Ela não pode ser identificada com o inventor que procura o progresso para novas formas de obra e de apresentação. Isso já existe na tecnologia. Na era das redes e dos mercados, o consumo visual que a tecnologia oferece atingiu também dimensões globais. O que a arte pode contrapor nessa evolução?

O quadro referencial de uma história da arte, como produzida pelo século xix, foi há muito desmascarado como uma verdade local (ocidental). Sua idéia de história linear, atribuindo a cada obra uma posição na relação com a tradição ou com o progresso, está nesse meio tempo, no encontro com outras culturas, sob a pressão de se justificar. A retirada de muitos artistas para os sonhos e os temores privados é também uma desistência do antigo papel da arte como testemunha ou portadora da história oficial. Aqui se invalida a orientação por qualquer idéia de história, que outrora garantia o *status* de arte. O terreno do privado ocupa desse modo o lugar da subjetividade, que antes os artistas reivindicavam para si. De múltiplas maneiras vem à luz aqui uma forma alternativa de subjetividade, que nos convida a perceber nossos próprios direitos à expressão privada. Aí reside também um protesto contra o conformismo nas mídias de massa, e chega-se a confissões que, no entanto, solapam o primado da forma artística. Utiliza-se a linguagem da arte (ou a arte como linguagem), sem mais converter sua forma em tema. Pelo contrário, refugia-se em uma escassez propositada (uma negligência provocadora), sublinhando o gesto privado do artista.

Em outras culturas que hoje participam da cena artística, os(as) artistas preferem recorrer em contrapartida a posições estratégicas, com as quais projetam padrões de ação política. Para esse fim eles insistem exatamente no espaço livre da arte, mesmo que tenham de se impor e queiram utilizá-lo em um outro sentido. O conceito de sujeito é nesses casos um conceito claramente diferente do que trata meu texto. Ali o artista ou não alcançou o *status* pelo qual ainda lutamos veementemente ou já o ultrapassou, renunciando a uma obra com cores pessoais. A imagem contrastante que se desdobra aqui nos torna conscientes do compromisso com o sujeito que ainda persiste na práxis ocidental da arte. Se se trata aqui de uma individualização ou humanização da tecnologia, ali se trata de sua politização.

2 | Portanto podemos perguntar se o sentido da arte ainda permanece ligado a uma imagem de mundo individual e se a individualidade, apesar de todas as teorias pós-modernas, faz parte ainda da lei da arte. Na era das mídias anônimas, o olhar se dirige de novo ao tão chamativo "eu" dos(as) artistas, com o qual eles se voltam a seus observadores a fim de confirmar seu direito à individualidade. Hoje a imaginação é ameaçada pela ficção, que predomina na cultura de consumo midiática. A "guerra dos sonhos", que o antropólogo Marc Augé descreve em seu livro homônimo, é disputada entre o espaço simbólico da imaginação pessoal e o espaço midiático das ficções coletivas. Dessa guerra a arte participa ou como sequaz das mídias ou como guerrilheira que luta por um sujeito se formando na resistência.

Há muito tempo a individualidade estava fundamentada na expressão de uma obra pessoal, em que se sustentava, na modernidade clássica, a aura da criação feita com os próprios punhos e única. Hoje muitos artistas invalidam essa auto-expressão, que eles confundem com a aura do original. Em vez disso, eles fazem da própria arte que exercem o tema da reflexão crítica. Não obstante mantêm em pé o direito do artista, mesmo que em

contradição com a criação de tipo tradicional, e justificam a arte como uma ação simbólica. Isso acontece em todas as variantes da performance, ainda que ela seja mediada tecnologicamente. Mesmo nessas máscaras de uma auto-encenação negada se trata ainda, contudo, da questão de como A (artista) atinge a imaginação de B (observador), embora falte para tanto o paradigma clássico da obra. E mesmo em uma manifestação de crítica à sociedade se coloca a questão de quem é que exerce a crítica e em que posição.

Entretanto a admiração pelo papel do criador de outrora se volta, fora da cena artística em sentido mais estrito, às maravilhas da tecnologia, que no entanto se emancipam de seus inventores e nos tentam a abandonar, aparentemente de modo autônomo, os limites do mundo humano. Walter Benjamin disse uma vez que a arte é o lugar-tenente da utopia. Era uma posição da vanguarda artística, cujos objetivos estavam dirigidos a revolucionar a sociedade. Hoje a utopia se transferiu à tecnologia, na qual parece factível o que na arte permaneceu apenas uma matéria de sonhos. Por isso a utopia recebe um outro sentido. Ele se manifesta no fato de que a tecnologia é acionada pelo impulso de testemunhar contra os homens e sua "antigüidade" (Günther Anders), impelindo a auto-invenção de um novo homem.

3 | Na coexistência de arte e tecnologia, que não perseguem mais o mesmo projeto, incide hoje uma nova luz sobre os antigos adversários Prometeu e Sísifo. Os dois mitos, Prometeu e Sísifo, tiveram na literatura de arte uma longa vida, em cujo decurso eles transformavam reiteradamente o seu sentido. Nesse meio tempo Prometeu passou a reclamar sozinho a tecnologia, ao passo que Sísifo entra no campo de visão como novo protótipo do homem. Prometeu foi por muito tempo a quintessência do artista; por isso a proposta de substituir seu papel por Sísifo carece de uma fundamentação suficiente. Prometeu, que incorporava o inventor, trouxe à humanidade os privilégios divinos, "fogo e liberdade, técnica e arte", como escreve Albert Camus no seu texto "Prometeu no inferno", de 1946. Enquanto a modernidade reverencia somente a máquina e enxerga na arte um "signo de servidão" inibidor, Prometeu não quis "separar a máquina da arte". Tendo em vista essa recordação, Camus coloca uma questão que ainda nos impele, a saber: "se seria ainda permitido salvar o homem hodierno".

O furto da tecnologia aparecia como ato de revolta contra os deuses; por isso Prometeu foi punido com a grilhagem no Cáucaso. Sísifo foi punido por um ato criativo de outro tipo, que geralmente esquecemos, atendo-nos à forma da punição. "Se quisermos dar crédito a Homero", escreve Camus em seu célebre ensaio, "ele era o mais sábio entre os mortais". Ele atraiu a ira dos deuses sobre si ao prender Thanatos e suspender desse modo, por um momento, o fluxo para o reino dos mortos. Quando ele já se encontrava entre os mortos, retornou por um certo tempo ao mundo dos homens lançando mão de um ardil. Só então o aguardou a punição de eternamente rolar ladeira acima um bloco de pedra pela colina da inutilidade. Na modernidade ele é compreendido como a figura-símbolo da compulsão para a repetição em toda vida humana que é conduzida sob o olhar da morte e não se deixa vencer por um mundo virtual, senão que permanece presa a seus vícios mesmo no mundo dos mortos. Karl Kerenyi viu em sua punição uma metáfora dos limites fatais da vida pessoal.

Em uma conversa que teve com três colegas na Basiléia no ano de 1985, Joseph Beuys perguntou sobre o sentido do fazer artístico no mundo alterado de hoje. Em vez de Prometeu, tão amiúde reivindicado como revolucionário e como adversário dos deuses para o papel do artista, Beuys insistiu no novo modelo de Epimeteu, que, na qualidade de reconciliador, "preservou os nexos de sentido da cultura". A antiga revolta da arte teria se consumido porque aquilo contra o qual se dirigia estava ele mesmo em dissolução. Seria preciso instar na presença de Prometeu e Epimeteu juntos, mas nesse caso se trataria de "uma arte que nós teremos ainda de inventar". Porém, a arte não foi sempre reinventada para renovar o seu sentido e sua dinâmica?

Sísifo mostra, de modo análogo a Epimeteu, uma mudança de papel do artista no tempo presente. Seu papel está em contradição com Prometeu, da mesma maneira que o artista está em contradição com o gerador de utopias tecnológicas. Os artistas encontram esse papel não porque recusam as ofertas da tecnologia, mas sim ao repelir sua pretensão de superar o homem. Sua contraposição reside em fazer sempre do homem, com o *habitus* 

de sua insuficiência, do homem não perfectível, a questão da arte e dotá-lo, enquanto tema, de um impulso crítico. O artista vai a contrapelo do *mainstream* ao insistir em seu direito de falar com uma voz pessoal depois de a promessa de salvação coletiva ter encontrado o seu fim e a tecnologia não oferecer mais nenhuma rota de fuga pela qual se pode deixar para trás a *condition humaine*.

4 | Em seu livro *O mito de Sísifo*, concebido como um "ensaio sobre o absurdo", Albert Camus repensou Sísifo de maneira radical. Nesse ensaio, publicado em 1942, na metade da Segunda Guerra Mundial, ele advoga Sísifo como "o herói absurdo", que responde ao mundo afirmando-o subversivamente a fim de "criar sua própria realidade". Para Camus ele é a figura-símbolo de uma revolta que expressa na criação artística a experiência de um mundo absurdo. Sísifo sabe sobre a inutilidade de sua revolta, e só esse saber lhe restitui a autonomia pessoal que, do contrário, ele perderia ou teria perdido. Os artistas fazem um gesto de auto-afirmação, embora saibam que eles nada alterarão no mundo; mas eles podem se conscientizar de seu estado. "Nisso consiste a alegria secreta de Sísifo. Seu destino pertence agora a ele só. A luta contra o cume pode preencher um coração humano. Temos de imaginar Sísifo como um homem feliz".

Assim termina o texto em sua primeira versão. Seu interesse consiste em justificar o romance como forma artística mesmo em um presente insuportável. Uma coisa é celebrar a criação artística como uma escalada inútil de montanhas, outra é descrever como absurdo o mundo na visão de artistas que representam a visão do homem. A obra de arte "assemelha-se a uma repetição monótona e apaixonada de temas que desde sempre já foi orquestrada pelo mundo. Ela mesma é um fenômeno absurdo". Em Camus a arte e a filosofia perseguem um projeto comum, ainda que o filósofo se encerre em seu "sistema" e o artista esteja confrontado com sua "obra". Desde então os artistas têm retomado essas interpretações de diferentes modos. Louise Bourgeois se expressou na linguagem de sua juventude francesa quando recentemente se declarou adepta de Sísifo. Como escultora, observou numa entrevista, ela escala "todo dia essa mesma montanha. É o fundo existencialista de meu trabalho".

Com isso está lançada a rubrica com que se pode também historicizar imediatamente Camus. Nesse meio tempo o existencialismo se tornou uma lembrança distante. Mas isso se aplica também ao seu tema? A auto-invenção combativa do sujeito, que se sabe já em uma posição perdida diante do mundo, pode ser arquivada nas gavetas da história? Seguramente Camus se permitia ainda um grande conceito de arte, que se tornou fora de moda, infelizmente. Por isso ele lhe atribuía o levante do indivíduo contra os adversários coletivos que ele denominava, na língua dos antigos, "deuses". Hoje essas idéias caíram em um vazio de sentido, no qual elas ameaçam se tornar paródias de si mesmas. Entretanto, no conceito de absurdo se sustém a memória de um sujeito que toma para si uma liberdade de auto-expressão que nós não queremos mais lhe conceder. O individualismo sem compromisso, em que reside a resposta de Camus, parece hoje demasiado idealista. O mundo se transformou, e com ele o antigo contraponto, que oferecia ao sujeito o seu papel, foi abandonado de múltiplas maneiras. Mas justamente em vista de um mundo transformado se pode perguntar pelo sentido remanescente da arte, de uma arte que descreve o mundo sem poder mudá-lo. Nesse caso, o papel de Sísifo consistiria em consumir as energias empurrando uma pedra que sempre volta a descer a seu ponto de partida, e seria no caso do ser humano a resistência contra os fantasmas coletivos da diversão, com outras palavras, a vontade de sempre fazer arte, apesar de tudo, e manter o olhar voltado para o homem, apesar de tudo.

Progresso e fracasso podem ser classificados em planos totalmente distintos se estamos preparados para distinguir o coletivo do individual. Fracasso não é um tema coletivo e tampouco da tecnologia, mas certamente é um tema que acomete o homem individual em sua vida — e isso também pode se tornar um tema da arte. Não é que a arte fracasse quando representa pessoas vivenciando o fracasso. O fracasso diário dos artistas na luta por sua obra é tão-somente um emblema do ser humano. No mito da punição é sugerido o ato de uma transgressão que só pode se aplicar a um indivíduo, mesmo que este padeça de

um destino coletivo. As artes nasceram à sombra da morte. Imagens foram outrora uma resposta que buscava vencer o trauma da morte através do fazer-imagens. Inclusive a tecnologia está, em última instância, ligada ainda a uma semelhante pergunta pelo sentido, já que ela traz em si uma fuga oculta da morte, e é justamente por isso que não pode tematizar a morte, que espera no corpo de todo ser humano.

5 | Camus pensava no romance quando desenvolveu sua teoria da arte. Ele não quis falar "das artes da forma", nas quais ele via predominar geralmente apenas "descrições". Eugène Ionesco escreveu sobre o teatro em seus textos teóricos. Mas os argumentos de ambos são, se se quiser, aplicáveis às artes plásticas. Na crítica de arte genuína faltam vozes de peso comparável, embora os problemas não estejam longe uns dos outros. A voz de Ionesco vem de uma época diferente, em que a arte também se encontrava ante outros desafios. Mas seu discurso não perdeu nada de sua radicalidade, ainda que todo proferimento de princípios possa soar hoje em dia assustadoramente fora de moda. A radicalidade não pode ser evitada, se se coloca na arte a questão do sentido. Do contrário se acaba logo no palavrório.

Como Camus, Ionesco viu na arte a resposta a um mundo fundamentalmente absurdo. Por isso ele desconfiava do teatro brechtiano e de todas as tentativas pedagógicas com tomada política de partido. Sua aversão se aplicava a todo tipo de coletivismo, desde que ele vivenciou na Romênia o terror ultraconservador dos anos trinta. Por esse motivo ele defendia a "observação do que se chama o próprio Eu". Devido às questões sociais, acabamos esquecendo geralmente a questão sobre o homem, cuja existência deveria ser considerada "inadmissível" (*in-admissible*). Revolta e ceticismo eram as duas variantes de seu individualismo artístico. Ele admitia de bom grado que sua "revolta era e permanece romântica". As artes plásticas, das quais se trata aqui, são, enquanto conceito, também uma herança do romantismo. Em seu texto tardio Un homme en question, ele escreve que a arte coloca a questão sobre um "problema insolúvel: ela é essencialmente interrogative". E nos diários lemos que só poderíamos dizer que o mundo parece absurdo enquanto "fosse absurdo dizer que ele o é". Onde então estariam os critérios do absurdo? No discurso do absurdo, a proximidade com o tema de Sísifo de Camus já estava preparada. Contra a censura de fundamentalismo, Ionesco se armava nas *Notes et Contre-Notes* com a réplica segundo a qual muitos artistas se contentavam demasiado fácil com o "teatro da diversão" (théatre de diversion), na medida em que apenas os "problemas secundários" eram encenados.

Sua intuição de que as verdades da linguagem, mesmo na literatura, permaneciam aquém das "verdades elementares" do homem o fez duvidar finalmente também do meio da dramaturgia. A "verdade viva" só poderia ser manifesta em imagens genuínas, extralingüísticas, que são "mais precisas, profundas e complexas" do que podem ser as palavras, como ele escreve nos diários. A perda de sentido que ele sentia na própria linguagen levou-o na velhice à pintura, onde ele não precisava mais expressar imagens de maneira lingüística. Já antes ele havia defendido a superação do teatro discursivo e exigiu um "teatro visual" de imagens, a fim de alcançar no espectador camadas profundas, como ele diz nas *Notes et Contre-Notes*. Seu maior respeito se dirigia ao seu conterrâneo romeno Brancusi, que em sua obra havia elevado a própria forma, tornando-a portadora de uma verdade universal.

6 | Tecnologia *versus* arte não foi um tema que teria ocupado Camus ou Ionesco, abstraindo totalmente o fato de que eles derivaram seu conceito de arte da literatura. Eles sabiam pouco sobre um mundo virtual, que hoje se apodera tão facilmente da fantasia no lugar da arte. Mas, ao reinterpretar o mito de Sísifo, eles o referiram à questão jamais solucionável sobre o homem, a qual eles declararam ser o verdadeiro sentido da arte. Isso pode ser retomado hoje, particularmente em uma situação global da arte na qual os artistas de origem não-ocidental trazem consigo uma imagem diferente do ser humano, que acaba se transferindo à sua arte. A distinção entre tecnologia e arte se presta a uma nova atribuição de sentido, que só se encontra aberta à arte, enquanto a tecnologia pode apenas oferecer os meios para isso. Sísifo é um símbolo do homem que sobreviveu à perda de sentido e que entretanto vivenciou os conceitos de absurdo e de revolta como modelos para o procedimento artístico.

As artes plásticas detêm o domínio do simbólico; por isso algumas vezes elas podem sem risco ceder a ficção à tecnologia. Na história da imaginação, elas deixaram marcas profundas. Com a lembrança obstinada do quanto a imagem do homem é incerta e, não obstante, elementar, elas se opõem ao reducionismo esquecido das mídias. As imagens que elas produzem de modo inconfundível testemunham contra a torrente de imagens que nós consumimos diariamente. As imagens da arte vivem à margem do visível, atrás do qual elas vigiam o abismo do invisível e do irrepresentável. É isso que constitui sua complexidade semântica, da qual falava Peter Sellers. Elas trazem em si um equilíbrio entre o que elas mostram e o que elas velam.

Mas como nós experenciamos as artes plásticas na cultura contemporânea? Elas são freqüentemente mal compreendidas, tomadas como uma exibição que tem de fornecer provas sempre renovadas de sua existência, enquanto nós mesmos esquecemos o interesse que se encontra em nossas questões. Nesse mal-entendido a situação do mercado desempenha uma função fatal. Uma obra de arte torna-se logo, com a venda direta, uma mercadoria que tem um preço e é empacotada para o envio. A venda de literatura e teatro sucede de modo mais discreto. Com caixas e prateleiras vazias no museu, Marcel Broodthaers pôs a nu, de maneira parodística, as condições institucionais da arte, a fim de criar espaço para a questão do sentido atrás do perfil profissional do mercado. Mas de hábito o público avalia com um único olhar o artista de que se trata na exposição, enquanto a questão sobre o tema de uma obra é deixada a cargo dos especialistas, cujos textos não-lidos enchem os catálogos.

Essa práxis perceptiva, que já no gasto de tempo contradiz a leitura de um romance, deforma o olhar sobre o tipo específico de comunicação das artes plásticas. Sob esse aspecto, a apresentação vigente de vídeo e instalação aparece de um ângulo novo. Nessas variantes, os artistas se empenham em não perder logo o olhar de seu público, prendendo-o por uma determinada duração de tempo. Tentativas dessa espécie fracassam, não obstante, devido a um comportamento arraigado, pois os visitantes de uma exposição vagueiam de uma obra a outra, mas não tomam seu tempo, como no cinema, para a duração de uma execução. Aqui as artes plásticas precisam primeiro conquistar um novo terreno. Elas são comprovadas virtuoses em mudar seus meios de comunicação. A metamorfose é seu ofício mais antigo. No momento elas empreendem todas as tentativas possíveis de ampliar seu espaço de ação e de entrar em um novo contato com o seu público. Por isso não se pode requerer delas atualmente nenhum resultado acabado, mas sim conceder-lhes uma fase experimental, ainda que cresça a impaciência do público.

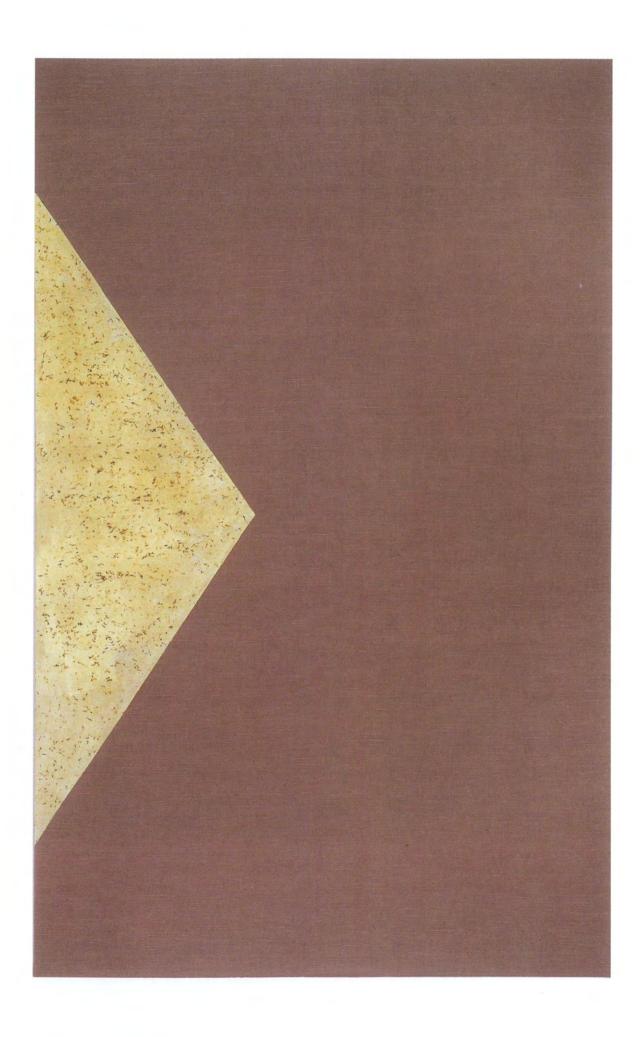
7 | Voltemos mais uma vez a Sísifo. As imagens com que nos deparamos na arte são geralmente confundidas com obras que podem ser facilmente identificadas pelo conhecedor do mercado. Mas elas só podem ser imagens que se deixam invocar no observador: imagens constituídas de tal modo que nós as reconhecemos no encontro com a arte. São as imagens de Sísifo, que nos lembram que não trilhamos nossos caminhos pela primeira vez ou que nós tomamos um caminho de vida que muitos já trilharam antes de nós. Só assim se realiza aquela troca de olhar em que imagens são intercambiadas entre arte e observador (em vez de se venderem obras). A questão é se novas imagens podem ainda ser inventadas. E se elas não querem apenas aparecer de maneira nova (e ter um efeito novo) a fim de excitar mais uma vez nossa atenção. G. Didi-Huberman falou com razão do "anacronismo" das imagens, comparadas com a história do progresso das mídias.

Não contradiz esse modo de ver o fato de a arte moderna ter se desviado amiúde das imagens e ter se retirado para posições que podem parecer iconoclastas. Para entender essa estratégia, apresenta-se uma distinção. Uma semelhante ascese imagética reage apenas ao consumo imagético com que as mídias nos acossam diariamente. Justamente por isso os artistas desafiam nossa imaginação pessoal, para dar novamente um sentido às imagens. Nesse contexto, nem é preciso pensar na abstração. A primeira videoarte se afastou das imagens de programas televisivos (em vista dessa mídia surgiu sua contradição) para purificar as imagens em um meio de comunicação exteriormente análogo, deixando a tela com espaços vazios para a imaginação privada.

Mas, entrementes, as imagens voltaram com força na videoarte e exercem, com *sound*, cortes rápidos e várias superfícies de projeção, estímulos fortes em todo o nosso sensório. As imagens de notícias, propagandas e entretenimento são desmontadas e destruídas de modo tão metódico que temos de aplicar todo o nosso treinamento midiático e somos forçados da nossa parte a uma atividade analítica, com a qual nos apresentamos como "pilotos de imagens", expressão emprestada do título de um livro de Serge Tisseron.

Nós só resistimos às imagens públicas se contrapomos nossas próprias imagens. Não basta falar de um "retorno das imagens" que se limitam a nos tornar conscientes de nossa percepção. Antes se trata de uma *restituição* das imagens ao controle de nosso próprio olhar, de uma re-individualização a favor da própria imaginação. A elaboração pessoal de um material imagético atual pelo lado de um artista nos convida a uma troca de olhar que se realiza indo além do ambiente visual. E nessa troca de olhar tem lugar um intercâmbio de imagens que artistas e observadores partilham entre si.

No fazer-imagens há uma compulsão para a repetição análoga àquela existente em nossa vida. No ritual da repetição reside também a esperança de não chegar a nenhum fim. Os homens fazem reiteradamente imagens, embora sejam freqüentemente desiludidos por elas. A continuação do ritual foi também uma resistência contra a inutilidade de encontrar imagens ou verdades definitivas nas imagens feitas por nós. O fazer-imagens foi a tentativa sempre interrompida e, apesar disso, sempre retomada de contrapor ao mundo um mundo próprio de imagens, no qual o homem queria se instalar. São imagens com que se interpretaram as experiências inevitáveis da morte, do tempo e do espaço. O ritual de Sísifo consiste em projetar sempre de novo imagens sobre o mundo dado, uma que vez que lhe é recusado inventar novos mundos.



## Sisyphus or Prometheus? On Art and Technology Today

1 | The question of art and technology does not arise because of any doubt as to whether art is still possible in the context of today's technologies. Rather, it seeks to determine the meaning that the fine arts can claim for themselves in technological coexistence (or convergence, as some call it). Up until the Age of Romanticism, art and technology were rivals in the field of progress and discovery. For Leonardo da Vinci they still constituted a common project. However, technology has won this race with ease. It has conquered the world with its model of global identity and revolutionized the way we perceive. Art seems to be becoming superfluous in this project, unless it wants to take different paths that we shall examine in the following.

Art has retained the old privilege of personal freedom, or free space, right up to the present day. While the mass media colonize private dreams with commercial violence, artists still have the right to public self-expression, something that is inconceivable even for elected representatives or economic magnates, unless they resort to cliché roles. It is no surprise, therefore, that controversies today relate to the free space in which individuals ask personal questions in the name of art, not being satisfied with the banal answers that we reverently call information. Art, when it satisfies its own definition, demands a semantic effort from us as beholders, although this is becoming increasingly rare in the present art scene. It only differs from the favor-currying of the fast media when it is "dark, slow and complex," as director Peter Sellers said a few years ago at the Erasmus prize-giving ceremony. Not only as intentions do concepts like Dark and Slow conflict with those of the fast media; they also address the individual beholder to whom they offer an open understanding that requires his/her involvement.

Such maxims sound perhaps over-idealistic to all those who have already written off the personal author/artist in their art theories and want to replace him with the kind of anonymous structures that the media themselves possess. In the case of the artist, flight from the subject means relinquishing the burden of authorship: he plays the role of the author and is not liable for questions directed at his own art. The place formerly occupied by the personal work is bashfully taken over by copyright issues. They come to the fore when many people are involved in the production of art in the form of a film, a video or an

Sergej Jensen, *Werewolf*, 2003, açafrão sobre tela [saffron on canvas], 190 x 120 cm, cortesia [courtesy] Galerie Neu, foto [photo] Thomas Müller installation and cover up someone's personal project. These technical or legal problems sometimes provide an excuse for an ironical or defeatist denial of the artist as a person.

In technology, on the other hand, meanings come into play which used to be supplied by the idea of history with its offer of identity. We marvel at technological progress in the same way that we used to marvel at democratic or social progress. Together with capital, technology has become our number-one cult object, which is why it is also eagerly asked to appear in art. No one doubts that art and technology can interact, but does art today still have a meaning that technology does not claim exclusively for itself, a meaning that distinguishes it from technology? I would of course be going a bit far if I were to ask why we still need art, now that technology already delivers a virtual world of perfect sham to our door free of charge. But this underlines the need for a new justification of the role that art can play in our cultural practice. It is not that of the inventor seeking to advance to new forms of work or performance. This already exists in technology. In the age of networks and markets, the visual consumption offered by technology, too, has reached global dimensions. So what does art have to counter this development?

The kind of history of art that emerged in the 19th century and its frame of reference has long-since been exposed as a local (Western) truth. Its linear idea of history, which assigned each work a position in relation to both tradition and progress, is now being forced to justify itself, following its encounter with other cultures. The retreat of many artists into private dreams and fears is also a rejection of the old role of art as a witness to, or vehicle of, the official version of history. Here, the orientation toward any idea of history that once guaranteed art's status breaks down. In this context, the realm of private life takes over from the subjectivity that artists used to claim for themselves. Often, an alternative form of subjectivity crops up here that invites us to use our own right to private expression. It also contains a protest against the conformism of the mass media; the result is declarations of belief that undermine the primacy of the artistic form. The medium of art is used (or art is used as a medium), but its form is no longer a matter of interest. Rather, refuge is taken in a deliberate meagerness (a provocative carelessness) which underlines the artists' private gestures.

By contrast, artists in other cultures participating in the art scene today prefer to use strategic positions to design patterns of political action. To this purpose they insist on the freedom of art in exactly the same way, even if they first have to impose themselves and want to use it in a different sense. In these cases the concept of the subject is a markedly different one from the one my text is about. There, the artist has either not yet reached the status we are still arguing vehemently about, or he has already overtaken it by renouncing personally tinged works. The contrasting picture that unfolds here makes us aware of the relationship with the subject that still exists in the Western practice of art. Here, it is a matter of individualizing or humanizing technology; there, it is a matter of politicizing it.

2 | So does the meaning of art remain tied to an individual conception of the world, and does individuality still remain part of the law of art, despite all postmodern theory? In our age of anonymous media, our attention is again drawn to the so-conspicuous "I" of the artists with which they turn to their beholders in order to confirm that the latter also have a right to individuality. Today, imagination is threatened by the fiction that prevails in the media's consumer culture. The War of Dreams described by the anthropologist Marc Augé in his book of the same name is fought out between the symbolic space of personal imagination and the media space of collective fictions. Art participates in this war either as a passenger of the media or as a partisan of a subject that is forming in resistance.

In art, individuality was long justified by the expression of a personal work which, in classical Modernity, had the aura of the artist's personal and unique creation. Today, many artists are revoking this self-expression, confusing it with the aura of the original. Instead, they make the art they practice itself the topic of critical reflection. Nevertheless, they retain their claim to be artists even in contradiction to the traditional form of work creation, and justify art as a symbolic act. This is the case in all the variants of performance, even when

presented technologically. Even in these masks of denied self-production, however, the question remains how A (the artist) reaches the imagination of B (the beholder), when even the classical paradigm of the work is no longer present. And even in a statement of social criticism, the question arises as to who is expressing the criticism and what position is it based on.

Outside the art scene in the narrow sense, admiration for what used to be the creator role is now directed at the wonders of technology, although these are emancipating themselves from their inventors and luring us to leave the frontiers of the human world, ostensibly on our own. Walter Benjamin was once able to say that art was the governor of utopia. This was a position of the artistic avant-garde whose objectives were geared toward revolutionizing society. Today, utopia has migrated to technology, which makes things seem feasible that remained the stuff of dreams in art. This gives utopia a different meaning, which is manifested in the fact that technology is often driven by the impulse to testify against people and their "antiquatedness" (Günther Anders) by working on the self-invention of a new person.

3 | The coexistence of art and technology, which are no longer pursuing the same project, today sheds new light on the old antagonists Prometheus and Sisyphus. The two myths of Prometheus and Sisyphus have had a long life in artistic literature, in the course of which they have repeatedly changed their topical meaning. In the meantime, Prometheus is claimed solely by technology, while Sisyphus re-enters the scene as the new prototype of the human being. Prometheus was the epitome of the artist for a long time, so the suggestion that his role be replaced by Sisyphus requires a satisfactory explanation. A long time ago, Prometheus, who personifies the inventor, gave mankind "fire and freedom, technics and art," which were privileges of the gods, as Albert Camus writes in 1946 in "Prometheus in Hell." He says that while Modernity admired only the machine, regarding art as an obstacle and a "sign of bondage," Prometheus did not want to "separate the machine from art." With this memory in view, Camus asks a question that still moves us, i.e. "whether it is still permitted to save today's man."

The theft of technology appeared as an act of revolt against the gods, which is why Prometheus was punished by being chained to the Caucasus. Sisyphus was punished for a different kind of creative act, which most of us have forgotten because of the type of punishment he received. "If we believe Homer," writes Camus in his famous essay, "he was the wisest of all mortals." He incurred the anger of the gods when he tied up Thanatos and for a time blocked the stream of people entering the kingdom of the dead. After staying with the dead for a while, he used a ruse to return to the human world for a short time. Only then did he find the punishment waiting for him: to eternally roll a huge boulder up the mountain of futility. In Modernity he was understood as a figure who symbolized the repetition compulsion in every human life that is led in the face of death and cannot be overcome by a virtual world, but remains tied to its burdens even in the underworld. Karl Kerenyi interpreted his punishment as a metaphor of the fateful limits of personal life.

In a conversation with three artist colleagues in Basel in 1985, Joseph Beuys asked about the meaning of making art in today's changed world. Instead of Prometheus, who had so often been enlisted for the role of the artist as a revolutionary and an antagonist of the gods, Beuys insisted on the new model of Epimetheus, who, as a reconciler, "maintains the semantic contexts of culture." He said the former revolt of art had worn itself out, because the thing it opposed was itself disintegrating. One would have to ask Prometheus and Epimetheus to appear together, but this would then be "a form of art that we must first invent." But has art not always been repeatedly re-invented to renew its meaning and dynamics?

In a similar way to Epimetheus, Sisyphus signals a role change by the present-day artist. In terms of role, he stands in contradiction to Prometheus, in the same way that the artist stands in contradiction to the producer of technological utopias. Artists do not find this role by refusing the offers of technology, but by rejecting its claim that it overcomes people. The opposite standpoint lies in repeatedly making the inadequate, imperfect human

being an issue of art and, as a subject, giving him/her a critical impulse. An artist swims against the mainstream if he insists on his right to speak with a personal voice, after the collective promises of salvation have had their day and technology no longer offers any escape routes from the *condition humaine*.

4 | In his book *The Myth of Sisyphus*, conceived as an "essay on the absurd," Albert Camus presented Sisyphus in a radically new light. This essay published in 1942, in the middle of the Second World War, pleaded for "Sisyphus, the absurd hero," who replies to the world by subversively having a positive attitude towards it, in order to "create his own reality." For Camus, Sisyphus is the symbolic figure of a revolt that uses artistic creation to express the experience of an absurd world. Sisyphus is fully aware of the futility of his revolt, and this knowledge alone gives him back the personal autonomy that he would otherwise lose — or would already have lost. The artists make a gesture of self-assertion, although they know that they will not change anything in the world: however, they can make other people aware of their condition. "Herein lies the hidden joy of Sisyphus. He is now in sole charge of his fate. The battle against the summits can fill a human being's heart. We must imagine Sisyphus as a happy man."

This is how the first version of the text ends. Its purpose is to justify the novel as an art form even during an intolerable present. It is one thing to celebrate artistic creation as the futile climbing of a summit, but quite another to describe as absurd the world as seen by artists, who represent the human view. The work of art "resembles a monotonous and passionate repetition of the topics that have always been pre-orchestrated by the world. It is itself an absurd manifestation." For Camus, art and philosophy pursue the same project, even when the philosopher locks himself into his "system", and the artist is confronted with his "work." Since then, the artists have taken up such interpretations in different ways. Louise Bourgeois was expressing herself in the language of her French youth when she recently declared herself to be an emphatic follower of Sisyphus. As a sculptress, she remarked in an interview, she climbed "this same mountain every day. This is the existentialist background of my work."

This is the keyword with which Camus, too, can be immediately historicized. Existentialism has become a distant memory in the meantime. But does this also apply to his topic? Can the aggressive self-invention of the subject, that already knows it is fighting a losing battle with the world, be stored away in the archives of history? Certainly, Camus still allowed himself a broad concept of art that has unfortunately become old-fashioned. He therefore attributed to it the revolt of the individual against the collective opponents he called "gods" in accordance with the linguistic usage of antiquity. Such thoughts are empty of meaning today and risk becoming parodies of themselves. In the meantime, the memory of a subject that took a liberty of self-expression for itself which we no longer want it to have depends on the concept of the absurd. The uncompromising individualism of Camus's answer appears all too idealistic today. The world has changed, and the old antithesis that offered its roles to the artistic subject has largely been abandoned with it. Yet especially in view of a changed world it is legitimate to ask about the remaining meaning of art, an art that describes the world without being able to change it. In the case of art, the role of Sisyphus would consist in using up one's energy on a stone that rolls back to its initial position again and again; and in the case of human identity it would be the resistance against the collective fantasies of diversion — in other words, the will to keep on making art again and again in spite of everything and keeping the focus on man in spite of everything.

Progress and failure can be assigned to very different levels when we are willing to distinguish the collective from the individual. Failure is not a collective subject, nor is it a subject of technology; it is one that is experienced by an individual person in his/her life — and which can also be made a topic of art. It is not art that fails when it depicts people experiencing failure. The daily failure of artists in the battle for their work is just an emblem of the human condition. The myth of punishment hints at a transgression, which can always only apply to an individual, even if this individual suffers a collective fate. The arts were born in

the shadow of death. Pictures were once an answer that sought to overcome the trauma of death by creating pictures. In the final analysis, technology, too, is still tied to such issues of meaning, because it carries within itself a hidden flight from death and precisely for this reason cannot thematicize death, which waits in every person's body.

5 | Camus was thinking of the novel when he developed his theory of art. He did not want to talk "about the arts of form," which he felt were largely dominated by "descriptions". Eugène Ionesco wrote about the theatre in his theoretical texts. Yet both men's arguments are transferable to the fine arts, if one wishes. There is a lack of voices of similar weight in art criticism itself, even though the problems are not so very divergent. Ionesco's voice reaches across to us from another time in which art, too, faced different challenges. Yet his plea has lost none of its radicalism, even if every fundamental statement sounds frighteningly old-fashioned today. Radicalism cannot be avoided when we ask about the meaning of art. Otherwise everything rapidly degenerates into palaver.

Like Camus, Ionesco regarded art as the answer to a basically absurd world. He therefore mistrusted the theatre of Brecht and all attempts to educate involving political partisanship. He disliked all forms of collectivism, having experienced the right-wing extremist terror of the 1930s in Romania. He therefore advocated "investigating what one calls one's own self." By focusing on the social question, people usually forgot the question of the human being, whose existence must be regarded as *in-admissible*. Revolt and skepticism were two varieties of his artistic individualism. He freely admitted that "my revolt was and remains romantic." As a concept, the fine arts, which are the subject here, are also a legacy of the Age of Romanticism. In his late text *Un homme en question*, he writes that art asks the question about an "unsolvable problem: it is essentially *interrogatif.*" And in the diaries we read that we can only say that the world appears absurd, whereas "it would be absurd to say that it is absurd." Where would be the criteria of the absurd? The discourse on the absurd cleared the way to approaching Camus's Sisyphus topic. In *Notes et Contre-Notes*, Ionesco replied to the criticism of fundamentalism by saying that many artists contented themselves with *théatre de diversion*, in that only the "secondary problems" were staged.

His realization that the truths of language often fell behind the "elementary truths" of mankind, even in literature, finally also made him doubt the medium of the playwright. According to the diaries, the "living truth" could only be manifested in genuine, extra-linguistic pictures which are "more precise, deeper and more complex" than words can be. The loss of meaning which he felt in his own language led him in old age to painting, in which he no longer needed to express the pictures linguistically. He had already pleaded for the overcoming of the discursive theatre beforehand, and demanded a "visual theatre" of pictures in order to reach deeper layers in the beholder (*Notes et Contre-Notes*). His greatest respect was for his Romanian compatriot Brancusi, who had elevated form itself to the bearer of a universal truth in his work.

6 | Technology versus art was not an issue that would have concerned Camus or Ionesco, quite apart from the fact that they derived their concept of art from literature. At the time they knew little of a virtual world which today so easily takes the place of art and seizes people's imagination. But by re-interpreting the myth of Sisyphus they related it to the neversolvable question of mankind, an issue which they declared to be the true meaning of art. Today we can link up to this, particularly in a global situation of art in which artists of non-Western origin are contributing a different picture of humanity which is in turn transmitted to their art. The distinction between technology and art is well-suited for a re-assignment of meaning that is open only to art, whereas technology can only supply the means. Sisyphus is a mask of mankind that survives the loss of meaning that has been suffered in the meantime by concepts such as the Absurd and Revolt as models of artistic behavior.

Art (in the sense of the fine arts) owns the domain of the symbolic, so it can sometimes cede fiction to technology without risk. It has left deep traces in the history of imagination. By stubbornly recalling how uncertain, yet how elementary the picture of humanity is, art opposes the forgetful reductionism of the media. The pictures it produces in its inimical way testify against the flood of pictures we consume everyday. The pictures of art live on the fringe of what is visible, behind which they guard an abyss of the invisible and indepictable. This is what constitutes their semantic complexity, as described by Peter Sellers. They carry within themselves an equilibrium between what they show and what they simultaneously mask.

But how do we experience the fine arts in contemporary culture? Art is often misunderstood as an exhibition that continuously has to supply new proofs of its existence, while we ourselves forget how much lies in our questions. The market situation plays a fatal part in this misunderstanding. When sold directly, a work of art rapidly becomes a commodity which has a price and sooner or later is packed up for shipping. Literature and theatrical drama are sold in a more discrete manner. Marcel Broodthaers has parodied and highlighted the institutional conditions of art with empty crates and empty hanging spaces in museums, in order to create space for the question of meaning behind the market's professional profile. But in an exhibition the public usually assess who the respective artist is with a single glance, while leaving it to the experts to discuss the theme of a work in the unread texts that fill the catalogues.

This way of perceiving, which already differs from reading a novel in the amount of time spent doing it, obstructs our view of the specific way in which the fine arts communicate. This angle sheds new light on the current video and installation presentation. In these art forms, artists do their best not to lose the attention of their audience straight away, but to hold their attention for a certain period of time. Attempts of this kind are nevertheless defeated by exhibition visitors' habit of sauntering from one work to the next without devoting the time needed for a complete performance as they would in the cinema. Here, art must first capture new terrain. It has proved in the past that it is a virtuoso in changing its media. Metamorphosis is its oldest trade. It is currently making every possible attempt to extend its range of activity and make contact with the public. For this reason, we cannot demand finished results as yet, but must grant it an experimental phase, even if the audience's impatience is growing.

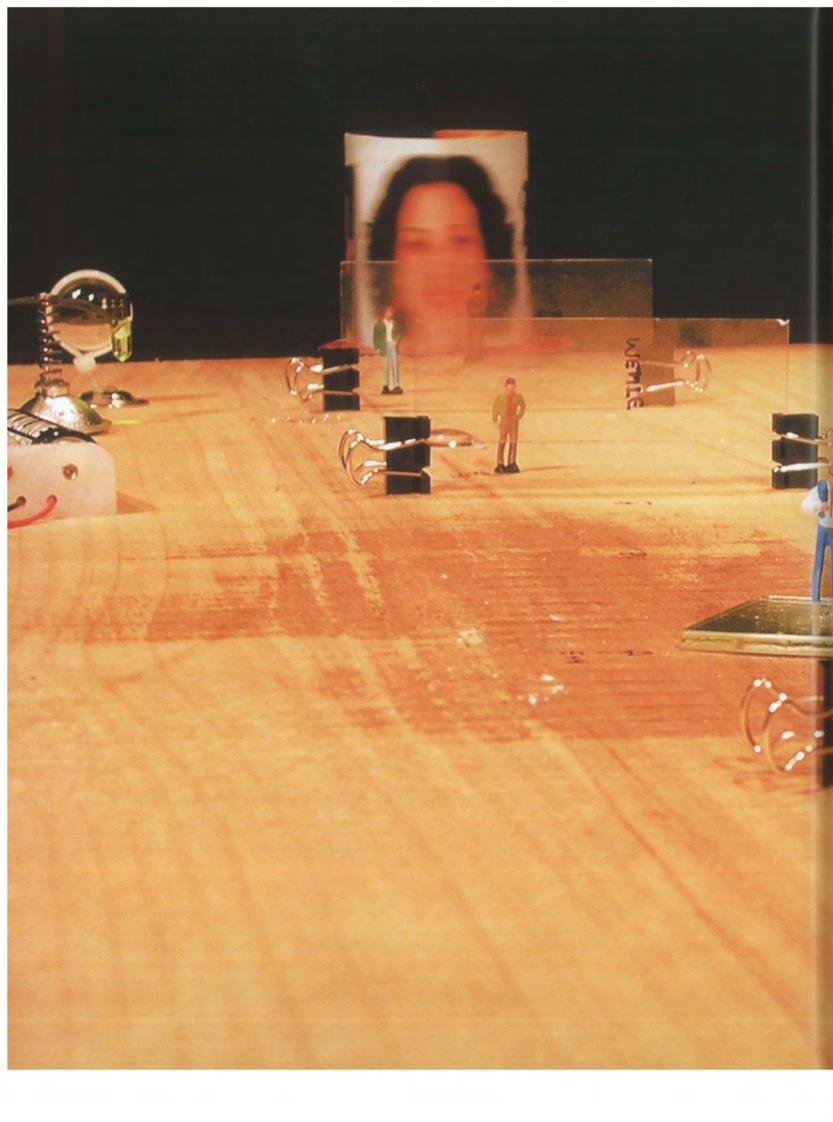
7 | Let us return to Sisyphus. The pictures we encounter in art are generally spin-offs of works that are readily identified by connoisseurs of the market. Indeed, they can only be pictures already retrievable by the beholder: pictures made in such a way that we recognize them in our encounter with art. The pictures of Sisyphus remind us that we are not going this way for the first time, or that we are pursuing a way of life that many have pursued before us. Only in this way does the exchange of glances come about in which pictures are exchanged (and not works bought) between art and beholder. The question is whether new pictures can still be invented at all, and whether they simply want to look new (or have a new effect) in order to re-capture our attention. G. Didi-Huberman was right when he spoke of the "anachronism" of pictures compared to the progress of the media.

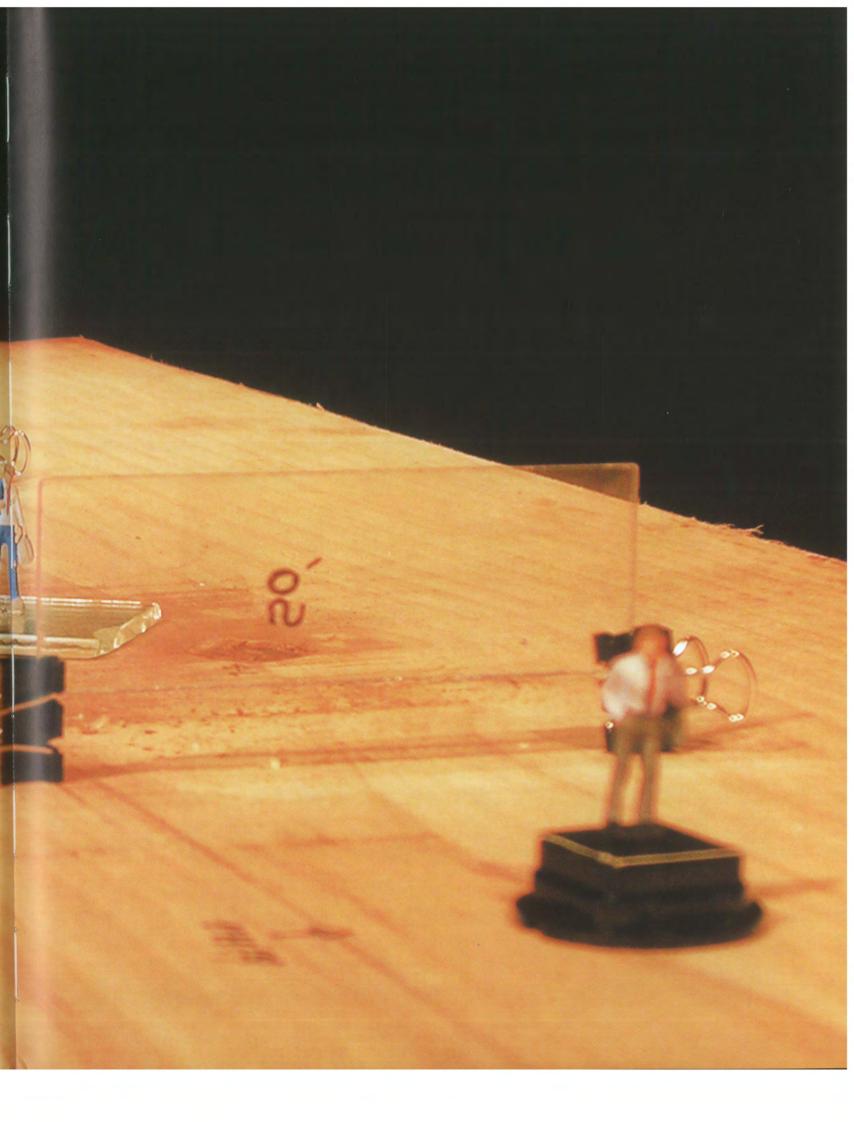
The fact that modern art has so often avoided pictures and withdrawn to positions that may appear iconoclastic does not contradict this view. A distinction is required, however, in order to understand this strategy. Such image asceticism is only a reaction to the daily media pressure to consume pictures. Precisely for this reason the artists provoke our personal imagination in order to give meaning back to the pictures. We do not even need to think as far as abstraction in this context. Early videoart withdrew from television's picture programs (its contradiction developed in the face of this medium), in order to cleanse the pictures in an outwardly comparable medium and to leave the purged screen to private imagination.

In the meantime, however, pictures have returned to videoart with a vengeance and are bombarding all our senses with sound, fast cuts and multiple projection surfaces. The pictures of news, advertising and entertainment are dismantled and interfered with so methodically that we have to apply all our media training and are forced to analyze. In this way we return as "images' pilots," to borrow from the title of a book by Serge Tisseron.

We can only stand up to the public pictures if we counter with our own pictures. It is not enough to speak of a "return of pictures" which only make us aware of what we see. Rather, this is more a matter of *returning* the pictures to where we can look at them, a reindividualization in favor of our own imagination. An artist's personal processing of current pictorial material invites us to an exchange of looks which materializes outside of the visual environment. And in this exchange of looks there is an exchange of the pictures which the artists and beholders share.

Picture-making is subject to a repetition compulsion similar to that which is so often seen in our lives. The ritual of repetition also involves the hope that we will not arrive at an end point. People keep on making pictures, even though they have already been disappointed so often by them. The continuation of the ritual was also a way of resisting the futility of trying to find final pictures or final truths among the self-made pictures. Picture-making was the repeatedly aborted, yet oft-repeated attempt to counter the world with a picture-world of our own in which we wanted to settle down. These are the pictures with which we interpreted the inevitable experiences of death, time and space. The Sisyphus ritual consists in repeatedly projecting pictures onto the given world, since he is prevented from inventing new worlds.







## Da crise do suporte ao território livre

Território livre conquista-se sobre a privação. Provém do fronteiriço, não desperta interesse por si, constitui objeto de tratados, matéria de direito internacional que legisla sobre terrenos litigiosos. Uma constante rotação, conforme a conjuntura, erigindo-se em Terra de Ninguém na 1ª Grande Guerra, em campos de refugiados, zona minada. No entanto, na extrema rejeição a arte edifica sua morada.

A vida vale pouco nesse entremeio. A arte dele se apropria por um pacto com situações-limite. No universo ficcional brasileiro, as tratativas com o indeterminado assumem livre curso em *Grande sertão: veredas*. De início, há o pressentimento de que uma conjuntura desfavorável pode ser revertida, a da impossibilidade de ganhar a luta com recursos reduzidos contra inimigos mancomunados com forças maléficas. Enfrentar o adversário exige uma disposição terminal que implica alistar-se nas hostes nefandas, *similia similibus curantur*: encontrar o demônio e aceitar bônus e ônus da negociação. Riobaldo sabe em que região, que lugar dos Gerais, sob que trevas o mundo se tensiona e se fende para acatar a conjuração que metamorfoseia a ordem das coisas. O acerto lavra-se nas chamadas Veredas-Mortas.

Para escolher é necessário o gozo pleno da liberdade. Uma saída é oferecida ao protagonista. João Guimarães Rosa, afeito à retórica da pátria por força de ofício, afasta-se muito dos ufanismos ao desovar a personagem de seô Habão, seô Capitão Habão, que propõe a conversão dos guerrilheiros em lavradores, em prol de "ô-Brasil". O enredo toma corpo na Primeira República e a formação de combate visa à eliminação da violência personificada nas vilanias do jagunço-mór Hermógenes. A lábia de seô Habão não basta para vender o projeto político conformista, ao contrário, desperta desconfiança e fortalece Riobaldo a perseverar na decisão.

Os eventos de Veredas-Mortas jazem no atropelo de imagens que atravessam a noite. Os próprios índices do acordo com o demo tornam-se intraduzíveis. Um farfalhar, o orvalho, nada que desencaminhe o rumo da madrugada. De qualquer maneira, doravante o depois difere do antes: o contratante perde o halo contemplativo e parte para a ação, assumindo a chefia dos combatentes. Nesse ínterim, são reunidas as palavras que servem na 23ª Bienal de São Paulo (1996) de epígrafe ao espaço museológico que soma as obras de Andy Warhol, Cy Twombly, Edvard Munch, Pablo Picasso, Pedro Figari, Rubem Valentim e Wifredo Lam:

páginas anteriores [previous pages] Milton Marques, *Sem título*, instalação — câmera de vídeo, madeira, tv 20" e outros [video camera, wood, 20" tv set and others], 106 x 29 x 37 cm, foto [photo] Joseh Machado

Lucio Fontana, Ambiente spaziale al neon, 1951, reconstrução [reassembly], coleção [collection] Teresita Fontana e [and] Richard Long, White River, 1994, instalação [installation] 22ª Bienal de São Paulo, 1994, foto [photo] Fernando Chaves, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

"As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas".

O pós-pacto amplia a sensualidade do herói acentuando a inclinação por Diadorim, amor ilimitado, outrora subjacente, agora à flor da pele.

A que instância de si mesmo recorrem os artistas para efetuar a travessia do Liso do Sussuarão e conquistar o território livre?

Essa questão está ativa na 26ª Bienal de São Paulo, que assume a missão de reunir militantes da liberdade, assim como na 22ª Bienal, consagrada à crise do suporte tradicional. Esta última visava confirmar os pioneiros da arte contemporânea no Brasil e que genealogia responde por esse surgimento. O resultado adquire tamanha aceitação que suas premissas passam a ser aceitas tacitamente. Vale a pena pontuar o processo para relançar a inquietude originária. Um núcleo de salas especiais serve para dar diretriz à mostra, para fornecer um fio condutor pelo qual o público se põe a par da formação da atualidade. A riqueza dos chamados "faróis" da contemporaneidade, termo caro a Baudelaire, vela melhor do que revela a potencialidade da proposta conceitual, justificando agora sua aferição à luz do que foi efetivamente mostrado em 1994 para em seguida compararmos com as linhas de força de 2004.

A hoje celebrada tríade da arte contemporânea brasileira — Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel — encontra seu precursor em Lucio Fontana, que reina sobre o *plafond* da 22ª Bienal com a fixação do néon apresentado pela primeira vez na 9ª Trienal de Milão, em 1951, além do *Ambiente spaziale a luce nera* (1948-1949) e vários *Concetti spaziali*. Tanto os trabalhos luminosos quanto sua intuição mais fulgurante, os buracos e as incisões em telas, abriram caminho para a afirmação absoluta do vazio como condição primordial para a manifestação da obra de arte. Todo álibi narrativo é eliminado para dar livre vazão ao advento do sentir conjugado pela arte.

Fontana tem afinidades insuspeitas com a arte brasileira. Professor de Sérgio Camargo em 1946, nutre admiração sem reservas por Ernesto de Fiori, reconhecida na memorável exposição póstuma organizada por Bernard Blisthène no Centro Georges Pompidou, em 1987, que exibe, logo na entrada, entre as estrelas-guias, o escultor ítalo-germânico e, a seguir, brasileiro. Para o jovem Lucio, o encontro com a obra de De Fiori surpreende pela convergência inesperada de valores: de um lado retoma a inspiração mediterrânea na apresentação de suas personagens, de outro, introduz avant la lettre o tom pop, irônico, ao recriar mitos da atualidade configurando bustos de boxeadores (Schmeling, Dempsey), de atrizes (Dietrich, Garbo). Em 1936, ao se instalar no Brasil, não encontra respaldo no mecenato oficial para obras que exigem maiores recursos dedicando-se à pintura. Estabelece contato com colegas de ofício e muda cabalmente a maneira de viver a arte entre nós. De Fiori tem energia, comportamento desembaraçado, trato cosmopolita. Velejador exímio, bon vivant, admirador da beleza feminina, quebra a atitude jesuítica com que Portinari e Segall cultivam o métier. Sua pintura é inventiva, voltada à paisagem, a cenas mundanas. A pincelada nervosa, rápida, conserva e supera a espátula com que modela os volumes, obtendo uma conversão do vulto ao plano, impossível de se imaginar antes dele. O salto que a pintura de Volpi dá fica circunstancial sem a consideração de sua estada em São Paulo. Antes, o principal representante da Família Artística Paulista atém-se a uma intervenção menos vibrante, singela, orientada pelo instinto. Depois, as cores lavam-se, as têmperas tomam o lugar dos óleos, há a síntese matissiana que deixa o macchiaiolo para trás.

De ocasionar a centelha que incendeia a arte, Fontana só seria capaz ao regressar à Europa. Em terras portenhas, só cuida de lustrar as tendências conservadoras, desdobrando a escultura dos cemitérios em encomenda cívica. Talvez o único momento em que se autoriza está nas salas de aulas da Academia Altamira, quando incita os estudantes a produzirem o *Manifesto Branco* (1946) que parodia o *Invencionista* publicado meses antes por um dos mais articulados grupos do construtivismo sul-americano, a Associação Arte Concreta-Invenção, integrado entre outros por Raúl Lozza e Tomás Maldonado.

Fontana capta nessa equipe um viés dogmático, um racionalismo empedernido. No panfleto de seus alunos, é atribuído ao subconsciente o papel criador, capaz de integrar o passado às transformações do presente. Solicita-se aos pesquisadores e cientistas meios

materiais capazes de engendrar a arte do presente. Tudo não passa de premonição, de antecipação distante do espacialismo, mas como não ler na requisição de uma "substância luminosa e maleável" as experiências que faria em Milão?

O ambiente com luz negra impõe uma forma abstrata no meio de um recinto coberta por verniz fosforescente e vibra mediante radiações ultravioletas que deslocaliza os visitantes da Galeria do Naviglio, em 1949. Constitui um primeiro passo na tentativa de realizar a síntese almejada de cor, som, movimento, tempo e espaço.

No momento em que atinge a série *Concetto spaziale (Attesa)*, cortes na epiderme da tela, apresentada com toda a pompa na 5ª Bienal de São Paulo (1959), ainda há dificuldades na recepção de sua obra por parte da crítica que só reza pela arte informal ou pelo construtivismo. Fontana partiu da escultura aceitando sem drama as divergências de linguagem, seja figurativa ou abstrata, não se contentou com o patamar que entroniza o volume, qual seja, o pedestal, a base; inscreveu-se no movimento de libertação do espaço mediante o que pode ser considerado as primícias da instalação. Não saciado ainda, retraduz a explosão do suporte escultórico em superfície pictural, questionando a existência da arte em assentamentos convencionais. A estrutura em néon faz parte de sua pedagogia em movimento. A imensa assinatura espacial que fende luminosamente a escadaria da 9ª Trienal de Milão tem a contradição palpitante de uma contenção expansiva uma vez que o tubo insinua as circunvoluções mais cerradas apenas no enlace central. Suscita o sublime sem acenar a algum roteiro transcendente, bastante fiel a um ideário lucreciano.

As telas rasgadas descortinam de vez o futuro da arte. Em 1959, o sismógrafo registra a mais alta curva de sua inflexão. Seu sucesso é brasileiro: "Fontana é nosso!" O rasgo divide a arte moderna e contemporânea. Como toda transformação radical, o gesto primevo entra em cena com naturalidade, sem arautos.

Com o intuito de tornar essa origem tangível, a Bienal de 94 homenageia Clark, Oiticica e Schendel para dar conta da ruptura. O passado dos três estava comprometido com a Bauhaus e acentuado pelo surto desenvolvimentista que tinha como ponto de fuga a edificação de Brasília. Lygia coloca em superfícies moduladas um "plano trienal" capaz de organizar o projeto urbano em eixos orgânicos. Hélio lida com o que posteriormente batizou de *Metaesquemas*, iluminuras geométricas em que formas monocromáticas lutam para dar ao branco do suporte o valor de intervalo habitado. Mira, a mais próxima de Klee, reparte a tela em secções carregadas pela densidade e textura.

Dos três quem primeiro reinterpreta Fontana não como analogia, homenagem, paródia, mas como impulso à criação foi Oititica. Sua primazia é reconhecida por Lygia Clark:

Quando o Hélio começou a fazer coisas com tecido, que depois acabei fazendo também só que com outro sentido, comecei a achar que o Hélio estava fazendo coisa de costureiro. Eu disse: "Hélio, você virou costureiro?" Nós todos achávamos que o Hélio estava completamente errado. E o Hélio dizia com aquele jeitão dele: "porra, estou fazendo o que eu tenho que fazer." Quando comecei a trabalhar com tecido me senti meio tributária do Hélio".\(^1\)

Há ênfase na sensorialização da arte, na ultrapassagem do estatuto visual. Outros sentidos tornam-se meios de comunicação. O movimento do corpo potencializado pelo ritmo integra-se à obra descartando sua reificação como peça. Os passistas da Mangueira incumbem-se de vestir túnicas que se desdobram como girândola.

Hélio sabe que a arte procede do domínio da intuição pura, ligada tão-somente ao espaço e ao tempo, prescindindo de qualquer mediação discursiva, irredutível ao conhecimento objetivo. Ao artista construtivista, esse *éthos* fornece uma desenvoltura para a prática da pintura elaborada por vizinhança entre planos de cor rigorosamente paginados na alvura do papel. O mundo reinicia do zero e, por esse motivo, merece propostas límpidas, simétricas às que Max Bill promulga na Escola Superior da Forma, em Ulm, que Affonso Eduardo Reidy desenvolve no Conjunto Residencial de Pedregulho. O jovem Oiticica instila uma turbulência mínima no quadrilátero do suporte e almeja resolvê-la mediante um saber topológico impecável. Na época em que os concretistas brasileiros trabalham em sintonia, ignoram barreiras de classe social, ideológicas, regionais, a fé na prancheta equaciona problemas sociais e estéticos.

A" quebra da moldura", entrevista de Lígia (sic) Clark a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki
 Jr. Folhetim, Folha de S. Paulo, 2/3/1986.

A fundação da estética passa pela elucidação do papel capital da sensibilidade entendida não como faculdade subordinada à razão pura, porém autônoma, capaz de mudar a experiência humana básica e formativa da humanidade. Na fruição estética, não está em jogo o objeto em sua materialidade e finalidade, mas sua forma pura pela qual aufere a universalidade.

A compreensão de Kant pontuada por leituras de Ernst Cassirer e Suzanne Langer a partir dos *Parangolés* muda: o sensível é captado como sensualismo, intróito ao livre trânsito do desejo, ao princípio do prazer, coincidindo com a interpretação que Herbert Marcuse faz da *Crítica da Faculdade de Julgar* em *Eros e Civilização*. Disso testemunha o penetrável *Tropicália* que oferece mais que um passeio arquitetônico em favela, povoando o percurso de solicitações visuais, tácteis, olfativas, auditivas, em ampla sinergia levando-se em conta o epílogo com um monitor emitindo um marco da participação coletiva na televisão brasileira dos anos 60, Abelardo "Chacrinha" Barbosa. A obra vinca o ponto de não-retorno do artista que se desliga da dependência do sistema de galeria que impõe um comportamento-padrão para o formato da produção. Hélio contesta a arte que fica com a parte do leão e concede ao público apenas a função de aprovar ou desaprovar.

A irrupção dos *Parangolés* investidos por passistas da Mangueira e ritmistas da Vai-Vai, unindo as escolas de samba carioca e paulista em eco ao espírito de Hélio na abertura da 22ª Bienal de São Paulo não acontece sem repetir incidentes de quarenta anos atrás. Naquela ocasião, os sambistas foram impedidos de entrar no MAM do Rio de Janeiro e se manifestaram no aterro. Na Bienal, são barrados à entrada do espaço Maliévitch por Wim Beeren, curador que consegue reunir peças do Museu Estatal Russo de São Petersburgo às do Museu Municipal de Amsterdã, realizando o sonho que Mário Pedrosa nutriu em vão para a 6ª Bienal de São Paulo. O cortejo dionisíaco muda o rumo adentrando na sala de Rufino Tamayo reinterpretado pela *diablura* dos bacantes.

A obra de Fontana é eminentemente orgânica. Nunca toma partido que implique filiação abstrata, embora uma ou outra tentativa dos anos 30 testemunhem um apreço por Vantongerloo, mas em âmbito puramente experimental. O primeiro Fontana hesita entre polaridades classicizante e barroca. A partir da extraordinária tradução do modelado às superfícies perfuradas e fendidas, resta apenas o essencial: a radicalidade da sensação na transgressão espacial da tela.

A partir das incisões, de sua historicidade, Lygia Clark desconfia do imperialismo planimétrico dos suportes. Algumas peças se empenam como se estivessem grávidas, os *Casulos*, sob a configuração de uma camada que se desprega da tela, revelando no intervalo superfícies concorrentes. O desempenho da artista como produtora de concepções gráficas incidentes desperta admiração internacional. Os *Bichos*, último rebento do grande construtivismo, acusam esse reconhecimento. Advêm no ínterim direções curvas que afrontam o predomínio das verticais e horizontais de cunho sobriamente mondrianiano.

Já em 1958, desponta o excepcional *Ovo linear* e, a partir da década de 1960, alguns origamis de alumínio descrevem órbitas com títulos emblemáticos: *Relógio do sol, Em si*, além de espécimes de zoologia fantástica. O salto mortal transcorre no itinerário cantado pela tesoura em tira de papel com o lado direito colado ao avesso, prodigalizando fitas de Moebius. A tesoura sublima o pincel, como faz notar o último Matisse. No caso de Clark, *Caminhando* liquida a dívida com o Max Bill de *Unidade tripartida*, pedra de toque do concretismo, premiada na 1ª Bienal de São Paulo (1951). Longe do acabamento cromado do oito sem dentro e fora do suíço, que funciona como miragem da última revolução tecnológica e científica no matriarcado de Pindorama, efetua proposta simbiótica entre teoria e ato, removendo papéis atribuídos há séculos. Trata-se de um capítulo perdido e reencontrado das *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, de Schiller. Quem quer que enfrente o exercício da linha na trilha do papel evolui juntamente com os anéis geminados em formação. Lygia decreta a falência da posição do artista como solista diante de uma multidão de potencialidades desempregadas.

A nova etapa lida com dispositivos que agenciam sensorialidades marginalizadas pela onipotência do olho nas artes canonizadas como visuais. As *Máscaras sensoriais*,

A casa é o corpo partem de objetos comuns, anódinos, meros praticáveis que convidam os visitantes a entrarem em contato consigo mesmos. Na medida em que os penetráveis de Oiticica incentivam os ingressantes a descobrirem o mundo desreprimido, multifacetado, onde os compartimentos sociais estão suspensos em prol da experiência sensorial coletiva, a energia do refugo mordendo o programa asséptico do design, Lygia cuida de vivências perdidas na história do sujeito à espera de satisfação, que bloqueiam a autonomia corporal e promovem a auto-imunização de pessoas parceladas. Esse afã de propiciar autoconsciência pelas vias dos sentidos lança o argüidor ao que de mais instigante acontece no tratamento do indivíduo atingido no âmago de si mesmo, em busca de um consenso mínimo com o poder ser. O projeto desenvolve-se primeiro com os estudantes da Sorbonne, quando o refluxo das promessas utópicas de 68 desvenda a estreiteza do cotidiano, e em seguida durante a experiência clínica carioca.

A conversão do artista em terapeuta confirma a lealdade com as primeiras escolhas de Lygia. Sente que no decorrer do processo o livre jogo da imaginação e do entendimento, da sensibilidade e da razão encontra-se ameaçado. Para quem preza a liberdade, não importa se a ascendência de Vladimir Tatlin ou de Jean Arp foi substituída por David Laing ou Donald Wilfred Winnicott. Os objetos relacionais colocam o paciente em consonância com um ruído perdido e resgatado, o reencontro com odores, a sensação de transitividade dos líquidos, a irredutibilidade primordial da pedra. A retomada do contato recostura os membros despedaçados pela guerra intra-inter-extrapessoal.

Lygia sempre temeu a recuperação, a institucionalização da obra de arte. A mostra na 22ª Bienal funciona pelo empenho dos psicólogos Lula Vanderlei e Gina Ferreira, assistentes da artista, que treinaram os monitores, por sua vez, acompanhantes terapêuticos coordenados pela psicanalista Suely Rolnik. Assim constitui-se um grupo de arte-educadores com experiência de situações desafiadoras, capazes de transmitir a densidade do envolvimento entre os objetos sensoriais e os experimentadores.

Quando Lucio Fontana escava e inscreve marcas na superfície da obra, suprime ao mesmo tempo o que é pintura e o que é escultura como tais, a pura visualidade ou a pura tatilidade. A nova sensibilidade recebe a designação de matérica por parte da melhor crítica (Emilio Villa, por exemplo, que passa algum tempo entre nós a convite de Pietro Maria Bardi).

A recepção de Fontana por Mira Schendel conta notadamente a partir das monotipias produzidas em papel-arroz. A série realizada em meados da década de 1960 apresenta a incursão caligráfica lançada no direito e no avesso do suporte, a ponto de nunca ser pilhada em flagrante delito de oferecer um foco narrativo. Lembra incunábulos, palimpsestos, memória obliterada, textos rasurados, falhas de escrita, revelação e criptografia. O texto sagrado só pode habitar um receptáculo de energias em que o vazio coexiste com o gesto escritural. O regime de levitação atinge tanto o papel quanto a tinta, tornando os acidentes de matriz em reservas de intencionalidades.

Um dos pontos altos da 22ª Bienal foi a reconstrução do ambiente *Ondas paradas de probabilidade* exposto na 10ª Bienal de São Paulo (1969), a que foi boicotada por artistas e críticos de diversos países em protesto pelas atrocidades da ditadura militar. Naquela ocasião, Mira forma um vórtice mediante fios de náilon tensionados de alto a baixo permitindo a passagem dos visitantes. Alude à epifania do monte Horeb quando o profeta Elias sente que Deus não está no vendaval, no terremoto e no incêndio, mas se desprende do silêncio em "voz mansa e delicada". O espiritual sobrepuja o temporal, a atitude mística ignora os ruídos do mundo para escutar o chamado interno. Comprova o impacto da instalação, sua reconstituição, a partir da curadoria de Paulo Malta Campos, por artistas afeitos a Mira como Carmela Gross, Jac Leirner e José Resende.

Os *Sarrafos* culminam o projeto aparentemente antagônico a Fontana, pois, ao invés de um movimento penetrante percorrer o plano branco da tela, um mastro negro, saliente, a atravessa.

Hélio, Lygia e Mira têm uma co-pertinência que orienta e funda a arte contemporânea no Brasil. Reconhecer o trabalho deles significa traçar a genealogia, reunir os com-

panheiros e convidar os herdeiros. Na 22ª Bienal complementaram-se na nascente com Maliévitch, Torres-García; do lado com Broodthaers, Long, Rauschenberg, Soto e à frente com Bedia, Schnabel e outros tantos. A resistência do construtivismo ortodoxo em reconhecer dissidentes é atestada por um episódio que me foi relatado por Jesus Soto: tentou convencer sem sucesso Denise René, galerista defensora da arte geométrica, a expor Lucio Fontana e Yves Klein. Há uma exceção pontual no mapa-múndi artístico. Sucede em Londres, entre 1964 e 1966, gracas à atuação da galeria Signals, num raro momento de abertura européia à exibição de "periféricos". No paraíso astral, os três brasileiros, acrescidos ao escultor Sérgio Camargo e ao gravador Rossini Perez, juntamente com o filipino David Medalla, o grego Takis, os venezuelanos Alejandro Otero e Jesus Soto, expõem e são matéria de estudo num veículo com projeto gráfico inovador, os news bulletins dos organizadores. Essa publicação atravessa a Mancha e fecunda iniciativas como as revistas francesas Robho e Macula, esta nos anos 70, que cobrem com predileção a produção de Lygia Clark e que curiosamente divulgam os escritos do veterano Clement Greenberg, arauto do expressionismo abstrato norte-americano e expoente da pura visualidade na arte moderna. Essa redescoberta tardia via Paris imprime contornos indeléveis na crítica de arte brasileira.

Entre as 22ª e 26ª Bienais, o sentimento de aceleração do processamento de informações convive com o estreitamento de perspectivas sociais. Em 1994, frui-se a evidência de que a arte atinge a plenitude também fora de Nova York e de Colônia. Hoje, o policentrismo exerce mais do que nunca seus direitos.

Território livre opera sem *background*, sem prestar contas à travessia do moderno ao contemporâneo, diante do panorama cultural atropelado pelos dilemas da globalização, lúgubres a todos. Os artistas elaboram homologias poéticas para mobilizarem expectativas bloqueadas. Os três convidados brasileiros pela curadoria-geral da 26ª Bienal de São Paulo permitem refletir com profundidade as transformações do momento artístico, sem perda de densidade.

Artur Barrio nunca racionaliza seu ímpeto criativo. Por vezes, esse enfrentamento de si arremessa-o longe do ambiente cultural bem comportado. Em 1969, Trouxas ensangüentadas testam a tolerabilidade do circuito artístico e da polícia. A impregnação do líquido vermelho, viscoso em invólucro de aniagem atualiza as piores expectativas. Procurar material para obras de arte no açougue subverte as intenções mais caras de Filipe Brunelleschi, de tirar o artista do canteiro de obras e guindá-lo à torre de comando. Talvez por duvidar das vantagens da passagem do processo primário ao secundário em prol de uma sociedade autoritária que massacra sem hesitar os menos favorecidos, Barrio nunca cuida de produzir um trabalho sublimado. Numa rara exceção em tela localizada em coleção mineira, exposta na Mostra do Redescobrimento, trata a superfície como um campo de fricção, de dominante azul anil, quase kleiniano, com rastros de terra. Sobre essa lousa usa o branco à maneira de rabiscos de giz garatujando formas elementares que lembram um Torres-García corrigido por Appel. As linhas trepidam catapultando o fundo móvel para o nível das inscrições. Geralmente um artista conceitual, ao aquiescer a pedidos instantes do galerista para fazer algo que se venda, fracassa como se pintar e desconstruir o cubo branco nada tivessem a ver.

Todavia a excepcional tela de Barrio fornece um mapa de deambulações no aberto. Na 23ª Bienal (1996), salga um ambiente e dota-o de iluminação pobre, fios solitários terminados em soquetes e lâmpadas atravessando a praia interior. Uma bicicleta apóia-se num canto corroendo-se lentamente. O sal tem a força dos elementos que sustentam o cosmos, síntese de água, ar, fogo e terra. Acresce-se a imprecação que lança o sal não refinado a insinuar as vicissitudes de atingir a maioridade e conquistar o corpo próprio. Na sentença dada a Tiradentes, estava especificado "que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, onde em o lugar mais público dela será pregada, em um poste mais alto até que o tempo a consuma; e o seu corpo será dividido em quatro quartos, e pregado em postes, pelo caminho de Minas, no sítio da Varginha e das Cebolas, onde o réu teve as infames práticas, e os mais sítios de maiores povoações até que o tempo também os consuma; declaram o réu infame, e seus filhos e netos, tendo-os, e os seus bens aplicam

para o Fisco e Câmara Real, e a casa em que vivia em Vila Rica será arrasada e salgada, para que nunca mais no chão se edifique..."

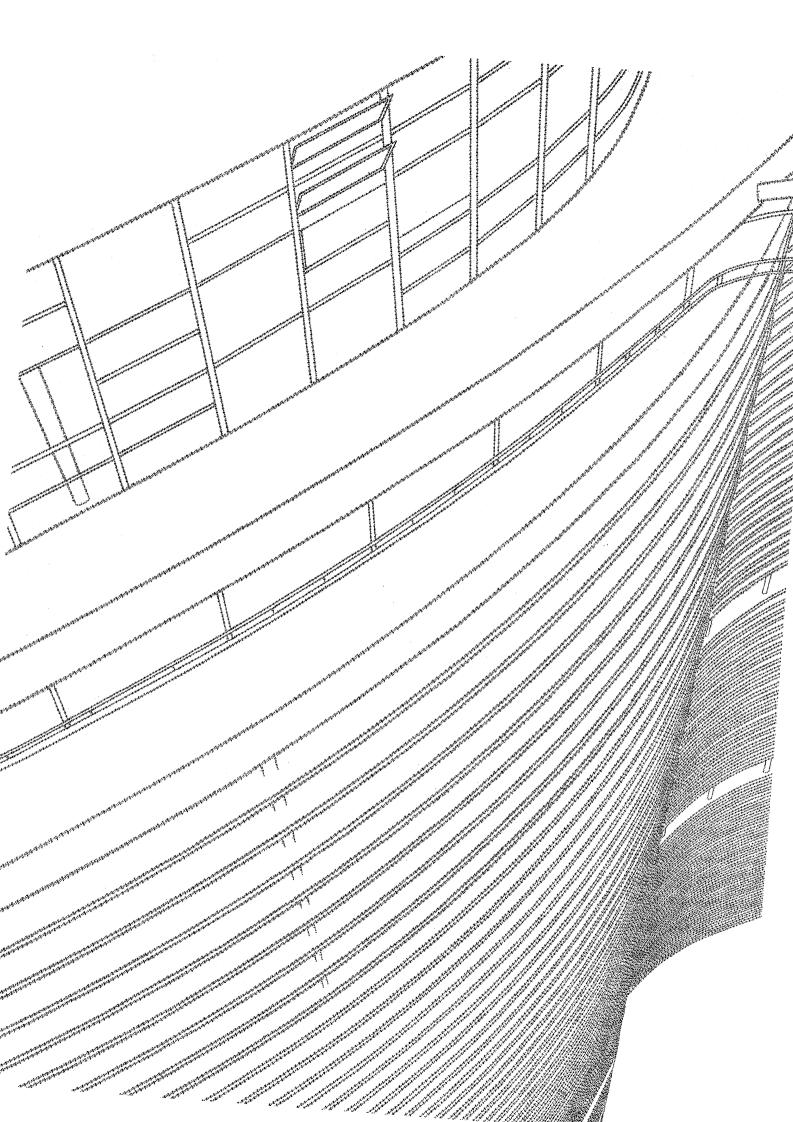
Na Documenta 11 (2002), o café toma lugar do sal, o que fornece uma trilha odorífera aos visitantes de Kassel. Descarta a estabilidade do sal grosso e capta a levitação do pó que encharca o piso e serve de matéria a grafites nos muros. Reforça o sentido da mercadoria, ponta do *iceberg* de um sistema de exploração agrícola que envolve escravos, imigrantes, bóias-frias, sem-terra. Devolve o café aos consumidores de outras paragens em forma bruta, sem disfarce. A experiência do transbordo das especiarias opera o exame de consciência do mundo ocidental acerca de seu estado no limiar do século xxI.

Paulo Bruscky apresenta o trajeto do artista que se detém na atenção flutuante. Contesta o ritual suntuário da manifestação artística. A arte começa com qualquer coisa, de preferência o anônimo, uma fotocópia, uma circular, um informe que diz respeito à persistência do ser. O veículo que mais incorpora sua idéia é a arte postal por oferecer o meio acessível à formação de um falanstério, de uma comunidade livre de criadores. A simples reprodução orienta o rumo. Um de seus trabalhos mais tocantes, *Goya*, compõe-se de nove imagens de uma ponta de cigarro. Trata-se de um produto com filtro que brilha no centro de uma página negra como um foguete interestelar ainda sustentando um estágio. Na base, a numeração e a assinatura do autor empalidecem pelo giz com que estão grafadas. A guimba leva o nome comercial e esse rótulo indica o movimento de rotação do projétil no espaço, ora captando quase toda a palavra, ora apenas o início ou o fim. O objeto descartado está a meio caminho de seu destino final, o lixo. A desesperança inscreve-se no projeto que convoca o protagonista ôntico já julgado a comparecer novamente no tribunal da história. "¿Qué haces aqui? Nada. Veo que la tierra anda, estoy esperando que pase mi casa por aquí para meterme en ella", são falas de personagens de Malcolm Lowry.

Mas o que tem a ver o criador do retrato da marquesa da Solana cujo porte repleto de matizes negros, cinzas, rosas, véus translúcidos, considerado por especialistas como a obra-prima absoluta do Museu do Louvre, com a dança do refugo? Bruscky alude à luta pela Constituição que, em 1824, aproxima os partidários da Confederação do Equador dos liberais espanhóis, o que acarreta o exílio de Goya em Bordéus? De qualquer maneira, reflete sobre o tempo encravado, ele para quem a arte postal significa uma linha ininterrupta entre arte e vida, a ponto de se organizar para abrigar o arquivo de seu trânsito com os inclassificáveis da contemporaneidade (Beuys, Cage...) no Recife.

Beatriz Milhazes inventa uma interposição para entrar em contato com a camada pictural pela transposição das monotipias. Essa distância dá o efeito de retardamento que, no primeiro tempo, cancela a identificação, semelhante ao dispositivo de vídeo de Dan Graham que fornece a imagem do inspetor alguns segundos depois, uma espécie de espelho com reflexo lento. Certa vertente contemporânea da pintura acontece não mais imediatamente, mas em segunda instância, em *readymade*. As mandalas, as flores, o papel de parede assinalam uma bulimia imagética que funciona com sinal trocado: abundância no primeiro plano, dieta severa de signos nos bastidores. As telas operam com um recurso extremo do mimetismo animal, à semelhança de borboletas que ostentam ocelos nas asas proporcionando vertigem aos contempladores desavisados. A sensação não se limita ao olhar, pois as mandalas são trilhas visuais dos mantras acentuando a compenetração do mundo e do sujeito. A pintura relata a proliferação exuberante da selva, da *natura naturans*, como uma liana rampante, definindo com maestria o que se oferece aos sentidos verticalmente, restituindo a postura do perceptor. A repercussão estende-se ao formato da superfície ofertada, para o alto ou para os lados, considerando ironicamente qualquer efeito de *shaped canvas*.

Território livre torna íntimos os primeiros decifradores da esfinge e os atuais. Toma a arte como uma bola de papel lançada na calçada de qualquer cidade, recuperada por um dos transeuntes que a cultiva com denodo e lhe dá uma existência inimaginável. O revezamento ilumina a história como construção e olha a adversidade de frente.



## From Crisis of Support to Free Territory

Free territories are conquered through destitution. A free territory is inconspicuous; it takes roots on the borderline. It is a subject of treaties and a matter of the international law on land disputes. It is constantly changing guise, depending on the context: no-man's-land during World War I, refugee camps, minefields. Yet, it is on extreme deprivation that art erects its dwelling place.

Life is worth little in this middle ground that art appropriates by making covenants with borderline situations. In the Brazilian fictional realm, agreements with the indeterminate go unchecked in *Grande sertão: veredas.*¹ At first, the feeling is that an unfavorable circumstance may be reversed, namely the impossibility of winning with scant resources a struggle against enemies in collusion with evil forces. Confronting the adversary requires a final disposition to join nefarious legions — *similia similibus curantur* — in other words, to meet the demon and agree with the burden and the benefit of negotiation. Riobaldo knows the region and the place in the *Gerais*,² and the darkness in which the world is stressed and splits up to accommodate a conjuring that transforms the order of things. The pact with the Devil is made in the eerie Veredas-Mortas crossroads.

Making a choice implies having complete freedom to choose. In the book, the protagonist is given a way out. João Guimarães Rosa, an author whose primary occupation as a diplomat guided him toward the rhetoric of motherland, draws substantially away from exacerbated patriotism when spawning such a character as  $Se\hat{o}$  Habão,  $Se\hat{o}$  Captain Habão, who proposed that feuding gunmen be transformed into ranchers in behalf of Brazil. The novel plot is constructed during the First Republic, when a fighting unit is formed to annihilate the violence personified in the villainy of leading  $jagunço^3$  Hermógenes.  $Se\hat{o}$  Habão's cajolery is not enough to sell the conformist political project; on the contrary, it arouses mistrust and inspires Riobaldo to stick to his decision.

The events at Veredas-Mortas dwell in the busy sequence of images that took place overnight. Even the indexes of the pact with the Devil are untranslatable. A rustle, the dew — nothing caused dawn to swerve away from its path. Whatever the case, from here on after things are no longer the same as before: the covenanter loses his contemplative halo and sets out for action, assuming the leadership of his band of gunmen. In this

1. Guimarães Rosa, João. *Grande sertão: veredas*, 1956. Translated from the Portuguese by James L. Taylor and Harriet de Onis under the title "The Devil to Pay in the Backlands." New York, Knopf, 1963. 2. *Gerais* — high open country, vast upland plains in the backlands. 3. *Jagunço* — in this book, a member of a lawless band of armed ruffians in the hire of rival politians, who warred against each other and against the military, at the turn of the century, in northeastern Brazil.

Paulo Climachauska, *Copan*, 2003, detalhe [detail], caneta permanente sobre mdf [permanent ink on mdf], 183 x 137 cm, foto [photo] Vicente de Mello

interval, words are gathered that were uttered at the 23<sup>rd</sup> Bienal de São Paulo (1996), from exhibition epigraph to museological space, bringing together works by Andy Warhol, Cy Twombly, Edvard Munch, Pablo Picasso, Pedro Figari, Rubem Valentim and Wifredo Lam: "As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!" 4

In the post-pact period the hero's sensuality was augmented and so was his attraction for Diadorim — an unlimited, underlying love that now rose to the surface.

The question is, to what personal instance of themselves do artists resort, in order to successfully cross the deadly hostile region of Liso do Sussuarão and conquer free territory?

This subject matter was addressed both at the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo, a show that undertook the mission of assembling militants of freedom, and at the earlier 22<sup>nd</sup> Bienal, the theme of which was the crisis of conventional art support. The latter exhibition was meant to ascertain the pioneers of Brazilian contemporary art and to reveal the genealogy that brought about this development. So broadly accepted was the end result that its premises became tacitly accepted. Therefore, it is worthwhile stressing the process as a means to reinstate the primordial disquiet. A sector of special rooms was set up to prescribe guidelines for the show and to provide the leading thread for the viewing public to learn about the creation of contemporaneity. The wealth of current artistic "beacons," in the words of Baudelaire, conceals much better than reveals the potentiality of the concept proposed for the show, now justifying its assessment under the light of the collection actually shown in 1994 so that we can compare it with the lines of force in effect at the 2004 exhibition.

The precursor of the celebrated triad of Brazilian contemporary art — Hélio Oiticica, Lygia Clark and Mira Schendel — was Lucio Fontana, who ruled sovereign on the ceiling of the 22<sup>nd</sup> Bienal with the same neon structure first shown at the 9<sup>th</sup> Milan Triennale, in 1951, in addition to an environment in black light titled *Ambiente spaziale a luce nera* (1948–1949) and several *Concetti spaziali*. Both his artworks with light and his most splendorous intuition rendered as perforations and slashes on canvases cleared the way for the absolute confirmation of the void as a primordial condition for the manifestation of a work of art. In Fontana, every narrative alibi was eliminated to give free rein to artinflected feelings.

Fontana showed unquestionable affinities with Brazilian art. Besides teaching Sérgio Camargo, in 1946, he nurtured an unconditional admiration for Ernesto de Fiori, an Italian-German sculptor who settled in Brazil in the latter part of his life. Fontana was acknowledged at a memorable posthumous exhibition of his works that Bernard Blisthène organized, in 1987, at the Centre Georges Pompidou, in Paris. At this center, he was featured right at the entrance among the leading stars. When the then-young artist became acquainted with De Fiori's work, he was in awe of the surprising concurrence of values: on the one hand, the latter had resumed his Mediterranean inspiration in the rendition of characters; on the other hand, he prefigured the ironical, pop-art tone in renditions of contemporary myths that included prizefighters (Schmeling, Dempsey) and actresses (Dietrich, Garbo). In 1936, when the artist arrived in Brazil, no official patronage was extended to his works that required substantial funding, so he turned to painting. He became acquainted with his trade peers and eventually performed a major transformation in the way Brazilians viewed and experienced art. De Fiori was an easy-going, cosmopolitan and energetic artist. An accomplished sailor, bon vivant and admirer of feminine beauty, he broke with Portinari and Segall's missionary approach to art creation. His painting is inventive; it focuses on landscapes and mundane scenes. His brushwork is swift and vibrant; it conserves and supersedes the spatula work of his shaped tridimensional pieces, and it converts bulk into plane — something unthinkable before De Fiori. As to Volpi, his painting took a circumstantial leap under the influence of De Fiori's work in São Paulo. On the contrary, the principal representative of the group of artists gathered under the name Família Artística Paulista (São Paulo Artistic Family) kept to a simple, instinctive and less-vibrant painting. Over time Volpi's colors became washed, temperas replaced oils, and a Matissean synthesis outstripped the Macchiaiolo.

4. "Things like this we cannot grasp or embrace. They belong in the nightshine. Gentle breeze of the sacred. Absolute stars!"

It was not until he returned to Europe that Fontana managed to produce the spark that ignited art. In Buenos Aires, all he had done was refine conservative tendencies and go beyond cemetery statuary to produce public works to order. Possibly the only instance in which he allowed himself free rein was in the classrooms of the Academy of Altamira, when he incited his pupils to issue the *Manifesto Blanco* (1946), a parody of the *Invencionista* issued a few months earlier by Asociación de Arte Concreto-Invención — one of the most cohesive groups of South American constructive artists, the membership of which included Raúl Lozza and Tomás Maldonado.

Fontana detected a dogmatic bias, a petrified rationalism within this group. In their pamphlet, his students attributed the role of creativity to the subconscious, which is capable of combining the past into current transformations. They urged researchers and scientists to come up with material means to engender an art of the present. Everything is premonition; everything is anticipation unconcerned with spatialism. Yet, how could anyone fail to read, in his prescription for a "luminous and pliable substance," the experiments he was to conduct in Milan?

In 1949, in the middle of a room equipped with black light, an abstract shape coated with fluorescent lacquer vibrated under ultraviolet radiation and threw Naviglio Gallery visitors off their bearings. The work was a first attempt at making the intended synthesis of color, sound, movement and space.

At the time Fontana produced the series *Concetto spaziale/Attesa* [Spatial Concept/Wait] featuring slashes on the canvas and presented with pomp and circumstance at the 5<sup>th</sup> Bienal de São Paulo (1959), his work was met with resistance by part of the critics who only had eyes for informal art and the constructive trend. Fontana started out from sculpture, placidly acknowledging the diverging languages — whether they be figurative or abstract — and definitely dissatisfied with the support on which volumes were enthroned, that is to say, the pedestal or base. So he joined the movement for the liberation of space and produced works that could be viewed as precursors of installations. Still not satisfied, he retranslated the explosion of sculptural works onto the pictorial plane, interrogating the existence of art on conventional supports. The neon structure is part of his pedagogy in progress. The huge spatial signature spread above the grand stairway at the 9<sup>th</sup> Milan Triennial boasted the palpitating contradiction of a curbed expansion, given that the most tightly convoluted portion of the neon structure is at its very center. The work induces the sublime without resorting to a transcendent itinerary, and remaining loyal to the Lucretian body of ideas.

Fontana's slashed canvases brought art's future out in the open, once and for all. In 1959, the artistic seismograph registered a record high of inflection in his work. Soon his successful creations were shown in Brazil, and Fontana became an honorary Brazilian artist. The slash doubled as a dividing line between modern art and contemporary art. As in all extreme transformations, the primeval gesture came on stage in unheralded, hassle-free manner.

To substantiate this origin and demonstrate the rupture within the Brazilian art realm, the 1994 Bienal paid a tribute to Lygia Clark, Hélio Oiticica and Mira Schendel. The early production of these artists established strong ties with the Bauhaus and was marked by the developmental surge that had its point of convergence in the construction of Brazil's new capital, Brasília. Clark rendered onto modulate surfaces a "triennial plan" that arranged urban design around organic axes. Oiticica dealt with that which he later christened *Metaesquemas* [Metaschemes], which were geometric illuminations in which monochrome forms struggled to confer a value of inhabited interval on the blank support. And Schendel, whose work was more akin to Klee's, divided the canvas into sections laden with density and texture.

Among the three, Oiticica was the first artist to reinterpret Fontana as a creative impulse rather than an analogy, tribute or parody. Lygia Clark acknowledged his primacy in an interview: "When Hélio started using fabric in his works — something that I also ended up doing, but with a different intention — I thought he was doing fashion design. 'Are you working with clothes design?' I asked him. We all thought that Hélio had taken a totally

wrong turn. To which he replied in that characteristic somewhat assertive manner of his: 'I'm doing what I've got to do, goddamn it!' Sometime later, when I started to work with fabrics myself, I felt that somehow I owed something to him."<sup>5</sup>

Oiticica gave emphasis to the sensorialization of art by reaching beyond the merely visual artistic elements. To this end, he summoned the other human senses as means of communication. For example, as body movement enlivened by rhythm is combined in his work, it forgoes its reification as an art piece. Star performers from the Mangueira samba association took it upon themselves to wear tunics that unfolded like a girandole.

Hélio Oiticica was aware of an art that took roots in the realm of pure intuition, linked only to time and space, free of any discursive mediation and irreducible to objective knowledge. For him as a constructive artist, this ethos provided a freedom from restraint in the execution of a painting that consisted of juxtaposing color fields rigorously laid out on white paper. The world started anew, from scratch, and for this reason deserved transparent proposals running parallel to those that Max Bill issued at the Hochschule für Gestaltung in Ulm, and that Affonso Eduardo Reidy designed in his Pedregulho Housing Apartment Complex. Young Oiticica instilled minimal turbulence in the quadrilateral support and aimed at resolving it by resorting to an impeccable topological knowledge. At a time when Concrete artists in Brazil worked in tune with one another and ignored social, ideological and regional barriers, faith in the drafting board formulated social and aesthetic issues.

The foundation of aesthetics has to do with the interpretation of the critical role of sensibility viewed as an independent ability capable of transforming the basic human experience, one that informs humanity as a whole, rather than as an ability subordinated to pure reasoning. In aesthetic fruition it is not the object's materiality and ultimate purpose that are at play, but the pure form through which an object attains its universal condition.

Oiticica's interpretation of Kant and his further reading of Ernst Cassirer and Suzanne Langer introduced changes in his work beginning with the lively *Parangolés*. In these wearable art pieces, the sensorial is rendered as sensual, as introduction to the free flow of desire, to the principles of pleasure, and coincides with Herbert Marcuse's interpretation of Kant's *Critique of Judgment*, in *Eros and Civilization*. This disposition is evinced in Oiticica's penetrable titled *Tropicália*, which offers more than a mere architectural sampling of a shantytown. The work boasts plenty of visual, tactile, olfactory and auditory stimuli combined in ample synergy and crowned with shots of live shows presented by boisterous Abelardo "Chacrinha" Barbosa, himself an icon of vaudeville and talent shows televised in Brazil in the 1960s. This penetrable set the point of no return for the artist who then became independent from the dominant gallery system and the production standards it imposed. Oiticica contested the art that claimed the lion's share for itself and assigned to viewers only the roles of approving or disapproving.

At the opening of the 22<sup>nd</sup> Bienal de São Paulo, the irruption of *Parangolés* worn by merrymaking samba dancers and percussionists from Mangueira and Vai-Vai brought together for the first time members of the Rio de Janeiro and São Paulo samba associations, respectively, thus echoing Hélio Oiticica's equitable spirit. This happening repeated incidents of 40 years earlier, when the group of samba performers was denied entry at the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro and, consequently, presented their act in the vicinity. At the Bienal de São Paulo, *Parangolé* performers were kept from entering the room devoted to Malevich's work, where curator Wim Beeren was showing exhibits from the Russian State Museum of St. Petersburg and from the Stedelijk Museum of Amsterdam — thereby finally making Mário Pedrosa's dream for the 6<sup>th</sup> Bienal de São Paulo come true. As a consequence, the Dionysian retinue changed course, entered the room presenting works by Rufino Tamayo and reinterpreted it with their merrymaking pranks.

Lucio Fontana's body of works is eminently organic. The artist never took sides that implied abstract affiliation, although one or two attempts he made in the 1930s demonstrate his high regard for Vantongerloo, even if within a transient context. The early Fontana wavered between two poles: the classicizing and the baroque. Ultimately, the extraordinary

5. "A quebra da moldura", interview that Lygia Clark gave to Luciano Figueiredo and Matinas Suzuki Jr. São Paulo, Folha de S. Paulo, 2 March 1986, translated into English herein.

translation of tridimensional pieces onto slashed and pierced planar surfaces conveyed only the essential, i.e., extreme sensations derived from the spatial transgression of the canvas.

Starting with incisions and historicity, Lygia Clark interrogated the imperialism of the planar support. In the guise of layers unfurling from the canvas, a series of pieces titled Casulos [Cocoons] "warped as if they were pregnant" revealed competing surfaces in the resulting gaps. The artist's performance as producer of incidental graphic creations attained international acclaim. Her Bichos, the latter offspring of the legendary constructivism, gave proof to this acknowledgment. In the meantime, she produced curved shapes that challenged the predominantly verticals and horizontals of a tempered Mondrianesque tone. As early as in 1958, she created the remarkable Ovo linear [Linear Egg] and then, as from the 1960s, a few aluminum foil origamis that described orbits with such emblematic titles as Relógio do sol [Sun Dial] and Em si [In Itself], besides a series of fantastic animal specimens. The backflip was performed along the itinerary that a pair of scissors produced on a strip of paper that was twisted and its ends glued together, thus creating a profusion of Moebius strips. Scissors sublimate the paintbrush, as Matisse's last work clearly showed. In the case with Clark's work, Caminhando [Walking] settles the debt with Max Bill, the maker of the touchstone of Concrete art titled *Tripartite Unit*, awarded at the 1st Bienal de São Paulo (1951). Unlike the Swiss artist's chromed finish of the figure eight without an inside and an outside featured as a mirage of the last technological and scientific revolution in the Pindorama matriarchy, the work proposes a symbiosis between theory and action, digging up centuriesold attributions — in this case, a chapter of Schiller's Letters on the Aesthetic Education of Man that was temporarily misplaced. Anyone who took up the exercise of drawing a line on the paper strip would evolve along the profusion of connected rings. Clark proclaimed the tumbling status of a soloist artist performing before an audience of inoperative potentials.

The new phase deals with devices that operate with sensorial perceptions marginalized by the omnipotence of the gaze in the arts canonized as visual. Clark's Máscaras sensoriais [Sensorial Hoods] and A casa é o corpo [The House Is the Body] are based on common, anodyne, merely practical objects that invite visitors to get in touch with themselves. Whereas Oiticica's immersive environments led incoming viewers to discover an unrepressed and multifaceted world in which social sectors were discontinued in favor of a collective sensorial experience — the energy of refuse yielding to an ascetic design program — Lygia Clark turned to address experiences lost in the history of people's lives that are waiting for satisfaction. Ignorance (of these missing experiences) checks the physical autonomy and promotes the self-immunization of affected persons. This endeavor to bring in self-awareness through the senses launches the inquirer toward highly instigating aspects of dealing with an individual struck in his innermost recesses, seeking a minimum consensus with his/her ability to be. The early part of Clark's project involved students from Sorbonne University, in Paris, and took place just when the reflux of the utopian pledges of 1968 unveiled the pettiness of everyday life. Later, the artist carried it out during her clinical practice in Rio de Janeiro.

Lygia Clark's change of occupation from art to psychotherapy attested to a consistent adherence to her earlier choices. She felt that, in the course of her career development, the free play of imagination and comprehension, of reason and sensibility, was being threatened. For those who appreciate freedom, it does not matter whether David Laing or Donald Wilfred Winnicott are more influential than Vladimir Tatlin or Jean Arp. Clark found that relational objects expose the patient to noises that have been lost and retrieved, the re-encounter with odors, the sensation of transience in liquids, and the primordial irreducibility of rocks. The renewed exposition effectively rejoins those members that were maimed by the intra-/inter-/extra-personal war.

Lygia Clark always feared the reinstatement and the institutionalization of the work of art. Her exhibit at the  $22^{nd}$  Bienal came true thanks to the endeavor of the artist's assistants, psychologists Lula Vanderlei and Gina Ferreira, who trained monitors, themselves occupational therapists working under psychoanalyst Suely Rolnik's supervision. Thus a team of art educators with experience in dealing with challenging situations was

put together that kept close watch over the degree of involvement of experimenters with the artist's sensorial objects.

At the same time that he carved and scored marks on the surface of his work, Lucio Fontana suppressed all painting and sculpture as media that expressed pure visuality and tactibility, respectively. His new sensibility was referred to as material by the better part of critics (Emilio Villa, for example, who spent some time in Brazil at Pietro Maria Bardi's invitation).

In Mira Schendel's work, Fontana's influence is observed chiefly as from the monotypes she executed on rice paper. The monotype series produced in the mid-1960s presents a calligraphic incursion on both the face and the reverse of the support, an incursion brief enough to the point of never being caught red-handedly rendering a narrative focus. Her work brings to mind incunabula, palimpsests, obliterated memory, effaced texts, flawed writings, revelations, and cryptography. Sacred texts can only inhabit a repository of energies in which the void coexists with the writing gesture. The levitation regime impresses paper as deeply as ink, thus transforming accidental mistakes on the etched surface into a reserve of intentions.

The reconstruction of the environment *Ondas paradas de probabilidade* [Standing Waves of Probability] shown at the 10<sup>th</sup> Bienal (1969) — the exhibition that artists and critics from various nations boycotted to protest against atrocities committed by the military dictatorship in Brazil — was one of the highlights of the 22<sup>nd</sup> Bienal de São Paulo. For the occasion, Mira Schendel constructed a vortex with stretched nylon strings that visitors could pass through. The work alluded to the epiphany on Mount Horeb, when the prophet Elijah realized that God is not in the wind storm, in the earthquake or in fire, but in a vibrant silence, from which He comes forth in "a still, small voice." The spiritual supersedes the temporal; the mystic disposition ignores all worldly sounds to listen to the internal calling. With curatorial design by Paulo Malta Campos, the reconstitution of Schendel's piece by artists who appreciate her work — as for example Carmela Gross, Jac Leirner and José Resende — attests to the impact of the original installation.

Mira Schendel's *Sarrafos* [Laths] constitute the apex of a project that apparently countered Fontana. In this series, instead of a penetrating movement that runs smoothly across the white canvas, she used a substantial black pole that traverses it from side to side.

Clark, Oiticica and Schendel share a relevance that guided and founded contemporary art in Brazil. To acknowledge their work is to compile a genealogy, to identify the kinsfolk and invite all heirs. At the 22<sup>nd</sup> Bienal they met relatives of similar ancestry such as Malevich and Torres-García; of kindred fellowship such as Broodthaers, Long, Rauschenberg, and Soto, and of descendants such as Bedia, Schnabel and many others. Jesus Soto once told me something that attests to the resistance on the part of orthodox constructivism to acknowledge dissidence: he unsuccessfully tried to convince gallery owner Denise René, herself an advocate of geometric art, to show Lucio Fontana and Yves Klein. The artistic world map boasts a punctual exception that took place in London, between 1964 and 1966, thanks to the initiative of Signals gallery, at a rare moment of Europe's opening up to the exhibition of "peripheral" artists. In the astral paradise, the work of the three Brazilian artists was shown side by side with that of their compatriots, sculptor Sérgio Camargo and engraver Rossini Perez; David Medalla, from the Phillipines; Takis, from Greece; and Alejandro Otero and Jesus Soto from Venezuela. Furthermore, they were featured in a publication with innovative graphic design, the news bulletin put out by show organizers. This publication crossed the English Channel and impregnated such initiatives as the French reviews Robho and Macula (the latter, in the 1970s). These reviews favored the coverage of Lygia Clark's work and, interestingly, also featured writings by Clement Greenberg, a herald of U.S. abstract expressionism and exponent of modern art's sheer visuality. The veteran critic's belated amazing revival via Paris was to impress indelible contours on Brazilian art criticism.

From the 22<sup>nd</sup> through the 26<sup>th</sup> editions of the Bienal de São Paulo, the conspicuous quickening of information processing has coexisted with a narrowed social perspective.

By 1994, it became evident that art had managed to reach its plenitude outside New York and Cologne. Today more than ever, polycentrism fully exercises its rights.

Free territories do without a background in face of a cultural setting stampeded by the gloomy dilemmas of globalization. Unmindful of the crossing from modern to contemporary, artists devise poetic homologies to mobilize checked expectations. The three Brazilian artists invited to the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo propose an in-depth reflection on transformations that the artistic moment has undergone without ever losing consistency.

Artur Barrio has never rationalized his creative drive. On occasion, this self-confrontation has pitched him away from the well-behaved cultural environment. In 1969, his Trouxas ensangüentadas [Bloody Bundles] tested the toleration of both the artistic circuit and the police, when gunnysacks impregnated with the red, viscous liquid actualized the most awful prospects. Going to a butcher shop to look for art materials was a total subversion of the intentions dearest to Filippo Brunelleschi, who pledged to remove the artist from the construction grounds and hoist him to the command tower. Due perhaps to doubting the advantages of switching from primary to secondary process in favor of an authoritarian society that has no qualms about massacring the disadvantaged, Barrio has never bothered to produce a sublimated work of art. A rare exception is a canvas that a Minas Gerais collector loaned for showing at Brazil +500: The Rediscovery Exhibition. In this painting, the artist treated the planar surface as if it were a nearly Kleinian, predominantly indigo blue field of friction with dirt tracks. On this "blueboard" he applied white brushstrokes in a way as to make them resemble doodles drawn with chalk, or scribbles rendering elementary forms that bring to mind a work by Torres-García corrected by Appel. The linework quivers and catapults the mobile background onto the level of inscriptions. By and large, conceptual artists fail when obliging to the gallery owner's insistent requests to produce a sellable piece — as if painting and deconstructing the white cube were totally incompatible.

However, Barrio's exceptional canvas offers the viewer an open map of digressions. In turn, at the 23<sup>rd</sup> Bienal (1996), he salted an environment that he equipped with the poor lighting of solitary wires ending in lamp sockets and bulbs, extended across the indoor beach." A bicycle was propped to one side, slowly corroding. Salt boasted the power of elements that sustain the cosmos — a synthesis of water, air, fire and earth. Finally, there was the imprecation that cast the unrefined salt suggesting the vicissitudes of one's growing up and taking charge of one's own body. The death sentence proffered to Tiradentes (nom de guerre of Joaquim José da Silva Xavier, martyr of Brazil's independence) stated: "[...] he will be executed, and [...] after death his head will be cut off and taken to Villa Rica where in the most public place it will be impaled and consumed by time; his body will be divided into four quarters and fastened to poles along the road to Minas, in the rural properties of Varginha and Cebolas at which the convict engaged in infamous conduct, and in other places of greatest population until also consumed by time; the convict is proclaimed infamous as well as his children and grandchildren, and any possessions he may have will be transferred to the Revenue and the Royal Chamber, and the house in which he lived in Villa Rica will be razed to the ground and salted so that no building will be erected on its site ever again..."

At the 11<sup>th</sup> Documenta (2002), coffee replaced salt and presented visitors at Kassel with an aromatic pathway. Barrio rejected the stability of unrefined salt to seize the levitation of the coffee dust that completely drenched the floor and was used for ink in wall graffiti. He stressed the meaning of commodity — the tip of an iceberg in an agricultural exploration system that involves slaves, immigrants, day laborers, and the landless. The show gave back coffee in undisguised, bulk form to consumers from other parts. The experience with the conveyance of such a precious commodity offered the Western world an opportunity for soul-searching in respect to its status at the turn of the 21st century.

Paulo Bruscky presents the trajectory of an artist who works in a state of suspended attention. He contests the sumptuary ritual of artistic manifestations. For him, art springs from any, preferably anonymous, thing at all: a photocopy, a circular letter, a flyer reporting on the persistence of being. The medium that best conveys his ideas is mail art, for easily enabling the formation of a phalanstery, a self-sustaining creative community. In Bruscky's

work, the reproduction itself sets the course to be followed. He created one of his most touching works, *Goya*, with nine images of a cigarette butt — the remaining part of a filter cigarette that glows in the middle of a black page like an interstellar rocket with one stage not yet jettisoned. At the bottom, the faded numbering and the author's signature were written with chalk. The stub is shown successively in such a way — displaying nearly the entire word, or showing only part of the word — as to suggest the rotational movement of a missile in space. The discarded object is halfway down the road to its final destination, the trash bin. Hopelessness informs the project that summons an ontic protagonist, who has already been judged, to reappear once again before the court of history. "What are you doing here? Nothing. I learn that the world goes round so I am waiting for my house to pass by and then I can enter it," one of Malcolm Lowry's characters stated.

But what does the portraitist of the Marquesa de la Solana — whose rendition in tones of black, grey, pink and subtly translucent veils is viewed by experts as the undisputable masterpiece of the Louvre Museum — have to do with the dance of discarded cigarette butts? Does Bruscky allude to the struggle for the Constitution that, in 1824, brought together the Confederation of the Equator partisans and the Spanish liberals, and thus caused Goya to go to exile in Bordeaux? In any case, the artist — for whom mail art means a consistent line between art and life, to the point of organizing himself to house the archives of his relations with uncategorizable contemporaries (Beuys, Cage...) in Recife — reflects on time, which has become stuck.

Beatriz Milhazes has devised a sort of interposition that allows her to get in touch with the pictorial layer by transposing monotypes. This interval produces a delayed effect that at once checks the identifying brushstroke, something like Dan Graham's video device that features the inspector's image with a lag of a few seconds — a sort of mirror with "slow" reflection. A certain source of contemporary painting arises, not immediately but in a second instance, as a readymade. The mandalas, the flowers, and the wallpaper point to an imagery bulimia that functions in reverse: abundance in the foreground and severe fasting of signs backstage. The canvases avail themselves of an extreme resource of animal mimicry, like butterflies with wing ocelli that cause dizziness in unaware observers. The sensation is not exclusive of the gaze; the mandalas provide visual paths for the mantras, they enhance the individual's and the world's power of concentration. Painting reports on the exuberant proliferation of the jungle, *natura naturans*, and like a climbing liana it adroitly defines what is offered vertically to the senses, thus reinstating the perceiver's stance. Its repercussion takes up the format of the given surface, up or to the sides, thus ironically alluding to some shaped canvas effect.

Free territories promote a high degree of familiarity between the early decipherers of the sphinx riddle and the current ones. They consider art as a paper ball thrown on a sidewalk, in any city street, that a passerby picks up and takes home, where he treats it in honorable manner and gives it an unimaginable life. This shift casts light on history as a construction, and looks at adversity square in the face.

## Sobre os autores dos textos teóricos [about the authors of the theoretical texts]

Nelson Aguilar é professor de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas. Como curador, esteve à frente de duas edições da Bienal de São Paulo (1994 e 1996). É um especialista em arte brasileira contemporânea e foi responsável pela curadoria geral de mostras como *Bienal Brasil Século xx* (1994) e *Mostra do Redescobrimento* (2000). Em 2003, foi curador da 4ª edição da Bienal do Mercosul.

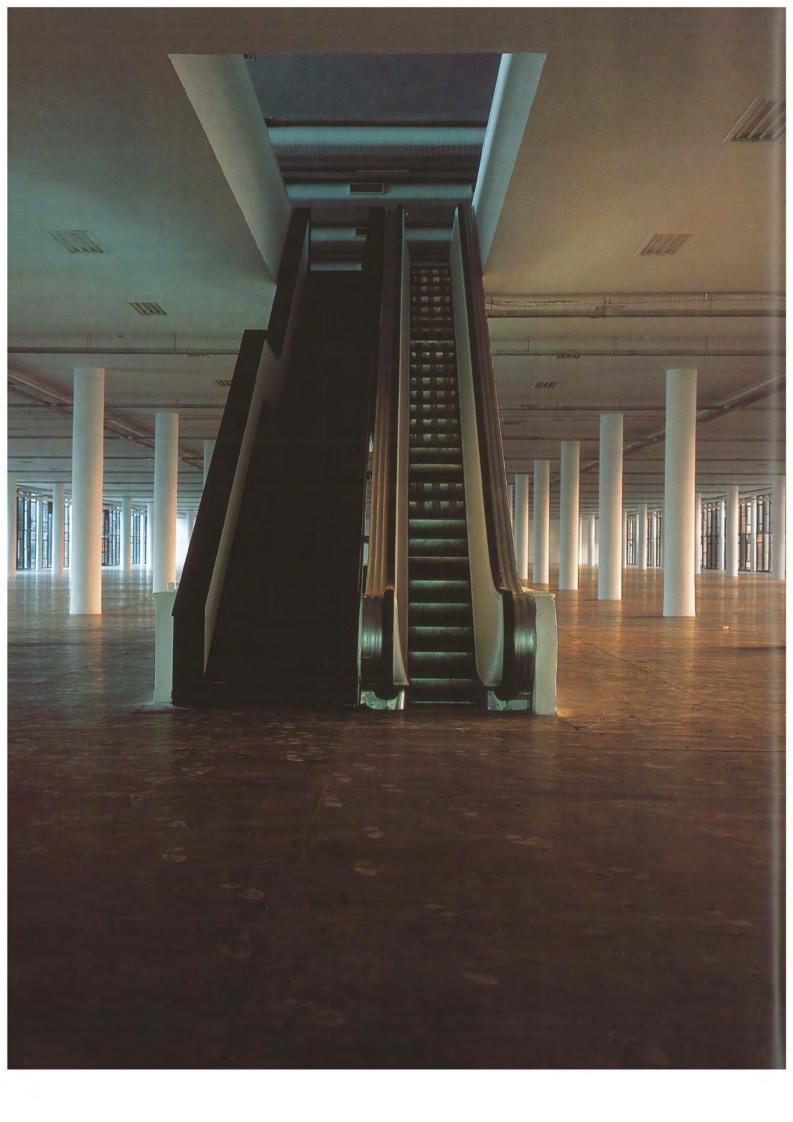
[Nelson Aguilar is professor of Art History at the State University of Campinas. As a curator, he was in charge of two editions of the Bienal de São Paulo (1994 and 1996). He is an expert in Brazilian contemporary art and was responsible for the general curatorship of exhibitions such as *Bienal Brasil Século xx* (1994) and *Mostra do Redescobrimento* (2000). In 2003, he was the curator for the 4<sup>th</sup> edition of the Bienal del Mercosur.]

Hans Belting é historiador da arte e professor do Instituto de Artes da Staatliche Hochschule für Gestaltung, em Karlsruhe. Dentre várias de suas publicações, encontra-se o célebre *The End of Art History*, publicado em 1987, que tratou em primeira mão da delicada relação entre a disciplina de História da Arte e a produção contemporânea. Em 2003, publicou *Art History After Modernism* sobre a relação entre a produção artística contemporânea com seu público e com a História da Arte.

[Hans Belting is an Art historian and professor at the Institut für Kunstwissenschaft in the Staatliche Hochschule für Gestaltung, in Karlsruhe. Among various books, he published the well-known *The End of Art History*, published in 1987, which approached the delicate relationship between Art History and contemporary art. In 2003, he published *Art History After Modernism*, on the relationship between contemporary artistic production and its spectators, and Art History.]

Alfons Hug é curador e diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro. Desde 1984, vem organizando e coordenando mostras de artistas contemporâneos na Europa, na África e na América Latina. De 1994 a 1998, esteve à frente do Departamento de Artes Visuais da Casa das Culturas do Mundo, em Berlim.

[Alfons Hug is curator and director of the Goethe Institut in Rio de Janeiro. Since 1984, he has organized and coordinated exhibitions of contemporary artists in Europe, Africa and Latin America. From 1994 to 1998, he was the head of the Department of Visual Arts of the Haus der Kulturen der Welt, in Berlin.]



representações nacionais [national representations]

Na literatura, o motivo de um detalhe aparentemente irrelevante capaz de desencadear a reminiscência de um acontecimento bastante remoto se tornou, desde a Recherche de Marcel Proust, uma forma estabelecida de narração. As artes plásticas trabalham desde sempre com a visibilidade do invisível. Nenhuma imagem é o que ela representa, em particular a imagem bidimensional, isto é, a pintura, o desenho e a fotografia podem ser cópias que não têm nenhuma semelhança com o objeto real. Em vez da materialidade concreta aparece uma cor, em vez de um determinado e definido continuum espacial aparece um construto que é naturalmente artificial. Em vez da corporalidade e da espacialidade aparece uma justaposição de superfícies coloridas. Cada uma das cores encerra em si uma determinada sensação, despertando algumas lembranças coletivas, algumas individualmente determinadas. Toda forma representada pode ser deduzida pelo que é conhecido, de sorte que, perante uma imagem, pode surgir uma representação concreta da realidade. Aceitamos conscientemente o risco de que atrás de todo objeto representado pode se encontrar um elemento oculto, de que podem ser mostrados objetos para os quais não há no mundo nenhuma correspondência diante e ao lado da imagem. O observador de uma imagem aceita o risco de ser controlado, provocado e deliberadamente manipulado em sua observação. Mas algo de muito diferente tampouco se passa com a nossa realidade quando representamos situações já vivenciadas; lembramo-nos das coisas somente com lacunas: vivemos com o fato de que em nossa consciência vemos o mundo através de uma espécie de malha, sem estàrmos conscientes desse retículo que oculta tantas coisas.

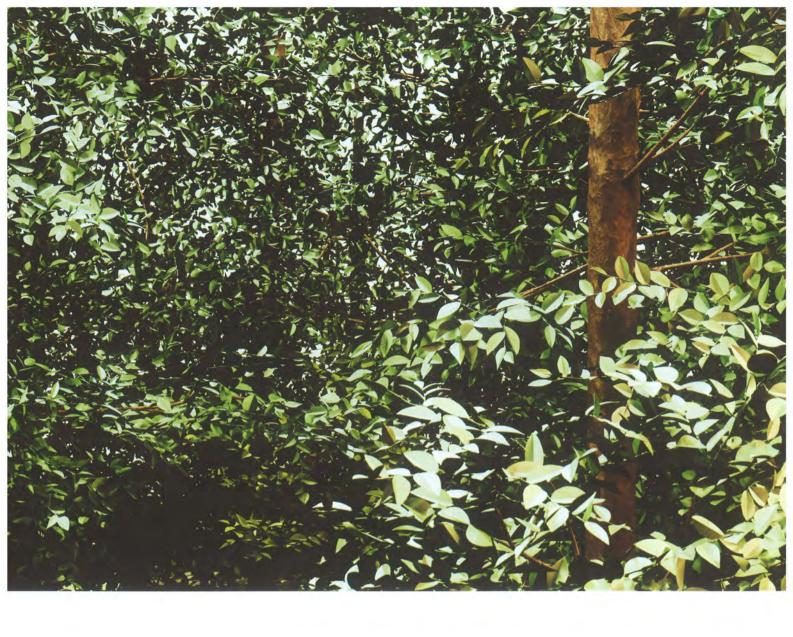
Este é o ponto de partida do trabalho de Demand. Quanto da realidade experimentada permanece em nossa lembrança? Quanto registramos em nossa consciência, em que medida consideramos uma parte de nossa realidade o que só conservamos em uma fotografia? Quanto da imagem fotográfica já selecionada nós podemos novamente incorporar em nosso saber e a quantos detalhes podemos renunciar nesse processo sem que acreditemos em uma perda real?

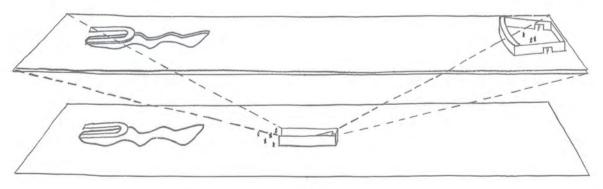
O trabalho de Thomas Demand começa com fotografias que lhe parecem suficientemente impactantes e que The motif of the causal, apparently unimportant detail of an event that happened long ago has become an established form of description in literature since Marcel Proust's Recherche. The visual arts have always used the method of making the invisible visible. No picture is what it presents, particularly the two-dimensional picture: a painting, drawing or photograph can be an image that has no physical similarity with the real thing at all. Concrete materiality is replaced by a color; a definite and defined space continuum is replaced by a construct, which is artificial by nature. Corporeality and three-dimensionality are replaced by a juxtaposition of colored surfaces. Each of the colors holds a certain sensation; they evoke memories — some collective, some individually determined. Every form that is presented can be deduced from something known, so that, when we are standing in front of a picture, a concrete conception of reality can appear. Here we are consciously running the risk of there being a hidden object behind every represented object, of objects being shown for which there is no equivalent in the world in front of or next to the picture. The viewer of a picture runs the risk of being directed, irritated and deliberately manipulated in his viewing. Yet things are not very different with our reality. For when we imagine experienced situations, we always only remember things sketchily; i.e. we live with the fact that, in our consciousness, we see the world through a kind of grille without being aware of it, even though it obscures so much.

This is Demand's point of departure in his work. How much of experienced reality do we remember? How much do we absorb into our consciousness and regard as a part of our own reality, although we have only conserved it as a photograph? How much of the already selected photographic picture are we in turn able to incorporate into our knowledge? And how many details can we lose in the process without believing we have suffered a genuine loss?

Thomas Demand's work begins with photographs that seem striking enough to him and promise to dock onto a collective memory. These can be commonly known pictures from magazines that have caught our attention; they can be photographs of trivial spaces and situations that are

Forest, 2003; detalhe [detail]; c-print/Diasec; 202 x 495 cm; © Thomas Demand, VG Bild Kunst Bonn; cortesia [courtesy] Victoria Miro Gallery, London projeto da representação alemã para a 26º Bienal de São Paulo [project German Pavilion at the 26th Bienal de São Paulo]; conceito [concept] B&K Brandlhuber und Co., Köln, 2004; © B&K Brandlhuber und Co., Köln, 2004





10:1

prometem se acoplar a uma lembrança coletiva. Podem ser imagens de revistas muito difundidas e que despertaram nossa atenção; podem ser registros de espaços e situações irrelevantes que pertencem ao nosso cotidiano. Com base em modelos definidos e selecionados de maneira precisa, Demand reproduz o conceito capturado na imagem fotográfica. Surge um mundo tridimensional de papel que revela uma realidade peculiar, pois tudo é reformulado a partir do papel. Nessa transcrição não ocorrem somente omissões. Realiza-se uma reflexão sobre os elementos que são reconhecidos como substanciais para a construção da imagem. A realidade é transferida a um material diferente, inapropriado para o que é mostrado. Aí ele segue a tradição clássica do "formar". O objetivo dos espaços que ele constrói é a imagem como um registro fotográfico em que o espaço é novamente ligado a uma superfície, na qual os fragmentos de memória recolhidos em nós se unem para formar um continuum total mas novo. Um expediente essencial na fotografia é a luz: através da iluminação se interpreta a realidade, ela mesma já recriada artificialmente, passando então a desenvolver uma vida própria sob o aspecto da iluminação. Assim é possível uma única e mesma situação criar imagens diferentes em razão das distintas iluminações (Flare, 2002).

Este também é um princípio dos filmes de Demand. Como é possível ver em *Hof/Yard*, de 2002, o filme pode se desenvolver a partir da mudança da iluminação. Em outro caso, numa tomada que percorre o espaço criado por ele, surge um filme que transmite ao observador a impressão de se mover a grande velocidade através de um espaço real, como no filme *Tunnel*, de 1999. Ou um filme pode ser feito com o método da animação, ou seja, as fotos são colocadas de tal modo que na execução de 24 imagens por segundo surge a impressão de movimento (*Recorder*, 2002).

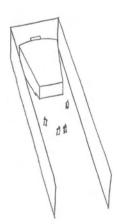
Para a exposição de Demand, Arno Brandlhuber desenvolveu uma arquitetura que cria o espaço adequado para as imagens e para o filme. Em seu uso das formas, faz uma referência consciente à arquitetura circundante de Oscar Niemeyer, retomando alguns elementos dados mas transpondo-os às suas próprias possibilidades de expressão. | Helmut Friedel

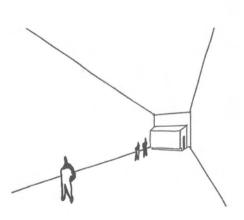
part of our everyday lives. On the basis of defined and precisely selected patterns, Demand reproduces the concept that is captured in the photographic picture. A three-dimensional world made of paper emerges that reveals a peculiar reality, since everything is molded and reproduced using paper. What happens during this transfer is more than just omission. There is also a focusing on the elements that are recognized as being essential for the genesis of the picture. In this way reality is transferred into another material that was not characteristic of the reality shown. In this, Demand is continuing the classical tradition of shaping. The aim of the spaces he builds is the picture as a photographic record, in which space is again tied to a surface: the memories we have collected within us unite to form a total, but new con*tinuum.* An essential aid in the recording process is light; i.e. through lighting the reality is interpreted which itself is already artificially re-created and now develops a life of its own under the aspect of lighting. Thus it is possible to make different pictures of one and the same situation on the basis of different types of lighting (Flare, 2002).

This is also one of the sources of Demand's cinematic work. As can be seen in *Hof/Yard* (2002), a film can come into being as a result of a change in lighting. In another case, a film can result from a traveling shot through a space he has created, giving the viewer the impression of moving at great speed through a real space — as in the film *Tunnel* (1999). Or a film can be made using the method of animation, i.e. that so many pictures are set in motion in individual photographs that the impression of movement is created when played at the speed of 24 pictures per second (*Recorder*, 2002).

Arno Brandlhuber has developed an architecture for the presentation of Demand's work that creates an appropriate amount of space for the pictures and the film. In his use of forms, he absorbs a self-confident relationship with Oscar Niemeyer's surrounding architecture by referring to some elements that are already there, but transferring them completely into his forms of expression. | *Helmut Friedel* 







TRAÇOS E APARÊNCIAS | Desde o início dos anos 90, Siquier demarca seu território baseando-se na arquitetura. Primeiro, foram molduras ampliadas e isoladas em pinturas coloridas e construções de isopor. Depois, traçados urbanos e contornos de perfis retos e curvos em quadros brancos e pretos e em vinis plotados. Trata-se de modelos de representação nutridos na ampla tradição da arquitetura argentina dos anos 20 e 30, especialmente evidentes em certos casos de um *art déco* cuidadosamente analisado, com um estilo situado entre o internacional e o local, e praticada por arquitetos como Mario Palanti, Alejandro Virasoro, Francisco Salamone e Andrés Kalnay.

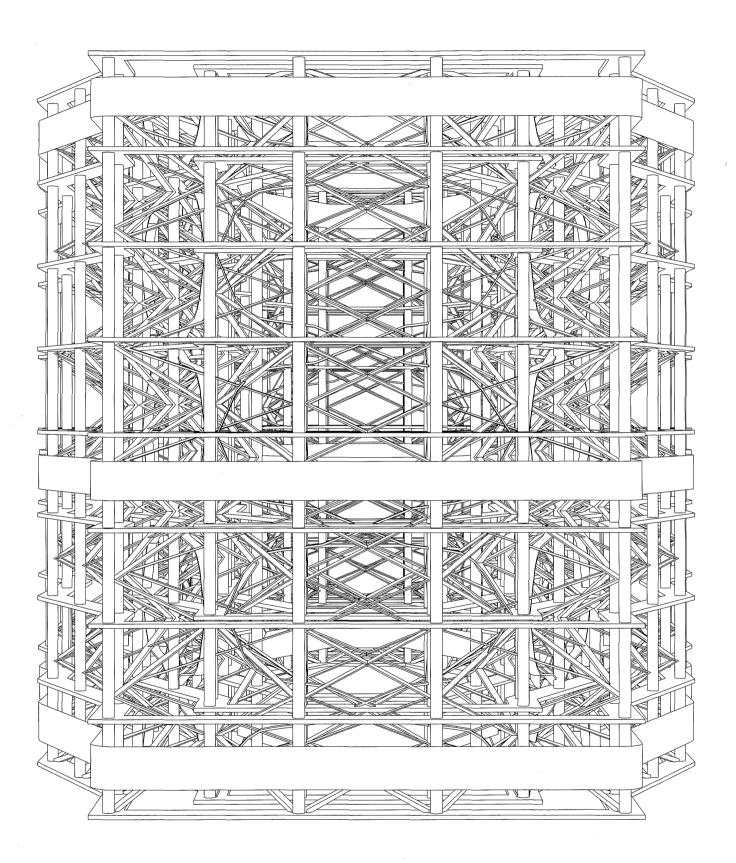
Siquier, no entanto, não é um pintor de arquitetura, mas que utiliza um repertório visual que se multiplica obsessivamente, ensimesmado em associações diferidas e deslocadas. Ele fabrica programas feitos de signos reunindo partes móveis. Roland Barthes diria que ele trabalha com a imaginação funcional do signo: a imaginação que *prevê* o signo em sua extensão, em seus vínculos antecedentes ou conseqüentes, em suas pontes com outros signos; a imaginação da cadeia ou da rede.

Em sua trajetória de busca de modelos de representação, Siquier chega em 2003 aos seus coques de madeira sobre parede, realizados a partir de desenhos digitais. Espessas estruturas espaciais que novamente remetem a exemplos de *art déco* como o Mercado de Abasto de Buenos Aires. O artificial (o artifício) de suas imagens se desdobra em interiores construídos por complexas multiplicações de sucessivas armações. Um estar-ali que sugere ao espectador presenças que se desvanecem no término da exposição. Desenhos que, finalmente, como suas telas pintadas, estão marcados por títulos que só abrem o umbral de um nascimento: ano e número de produção, um batismo que cunha a aparição de cada peça em um inventário geral de trabalho. Para a 26ª Bienal de São Paulo 0405 o trabalho n. 5 de 2004. | *Marcelo E. Pacheco* 

TRACES AND LIKENESSES | Since the beginning of the nineties Siquier has carved out a niche for himself in architecture. First, there were the enlarged and isolated frames in coloured pictures and models made from expanded polystyrene. Later came urban designs with their curved and rectilinear outlines in black and white frames and on worked vinyl surfaces. These are models steeped in the long tradition of Argentine architecture of the twenties and thirties, especially in evidence in certain types of carefully considered Art Deco, with a style situated somewhere between the international and local and practised by architects such as Mario Palanti, Alejandro Virasoro, Francisco Salamone and Andrés Kalnay.

Siquier is not however, a painter of architecture but rather one who draws from a visual repertoire which obsessively multiplies, self-consciously caught up in deferred and displaced associations. He manufactures programs made from signs, by bringing together moving parts. Roland Barthes would say that he works according to the functional imagination of the sign: the imagination that anticipates the sign through its extension, through its previous or subsequent links, in its bridges towards other signs, the imagination of chain or network.

The journey that began with producing scale models, leads Siquier in 2003 to his digitalized wall drawings in charcoal. These are solid spatial structures which once again recall examples taken from Art Deco, such as the Mercado de Abasto of Buenos Aires. The artificial (the artifice) of his images unfolds in interiors built out of complex multiplication of frames. A suggestive being-there for viewers by way of presences which vanish at the end of the exhibition. Drawings which, finally, like his painted canvases, are framed by titles offering only the slightest glimpse of a birth: the year of production and serial number, a baptism which numbers the appearance of each piece in a general inventory of work. For the 26th Bienal de São Paulo 0405 job n.5 year 2004. | Marcelo E. Pacheco



PURPLE RAIN | O espaço público, ou melhor, o mundo todo, é hoje um ambiente eletrônico poluído e saturado. Transmissões onipresentes, sistemas de comunicação inconsutilmente invisíveis, campos de freqüência gerados pela mídia insidiosamente manifestos, uma miríade de redes de televisão e rádio, satélites, telefones celulares, infra-estruturas de segurança militar e estatal, incluindo a vigilância corporativa e máquinas de controle da informação, habitam e ocupam todos os recônditos do espaço público. A atmosfera já não é mais um lugar neutro, nem natural; mas antes, um espaço para transações de dados, uma interface territorializada ou uma esfera de informações em rede permanentemente programada, controlada e incorporada.

Sem dúvida, é um espaço político, em especial se observado à luz do 11 de setembro e de eventos recentes no Iraque, Israel, Espanha e Bali, em que um telefone celular pode ativar uma bomba terrorista, espalhando um medo clínico coletivo. Um sinal de rádio pode mudar o estado da matéria num piscar de olhos, assim como a opinião global se transforma quando nos saturamos dos sinais veiculados pela mídia.

A freqüência da mídia eletrônica transcende sem discriminação ou distinção, transmitindo o prazer doméstico da mesma forma que transmite a tirania militar, enquanto que ondas eletromagnéticas fluem direta e simultaneamente em todas as direções, orquestrando uma arquitetura eletrônica abstrata, que se constitui num exercício esquizo-frênico de poder. É nesse ambiente aparentemente invisível que Joyce Hinterding e David Haines juntaram-se para criar a instalação tecnológica *Purple Rain*, um trabalho que intervém diretamente sobre o objeto e o processo de transmissão.

Utilizando-se de várias antenas e receptores, os artistas invadiram o ambiente eletronicamente intenso de São Paulo, como *hackers* experientes que "roubam" energia do universo de transmissores, com o intuito de construir sua própria rede de transmissão a partir de um evento ilusório, uma imagem de um desastre natural falso e extra-oficial, em que uma montanha "verdadeira" explode, ficando sujeita às oscilações reais do ambiente eletrônico. Com o trabalho, os artistas redirecionam e redistribuem o fluxo de informações,

PURPLE RAIN | Public space, in fact the whole world, is now a saturated, polluted electronic environment. Omnipresent transmissions, seamless invisible communication systems, insidiously unmediated frequency fields generated by media, radio and television networks, satellites, mobile phones, military and state security infrastructures including corporate surveillance and information dataveillance machines, inhabit and occupy every condition of space. The atmosphere is no longer neutral, nor natural, but instead the very space of data-transaction, a territorialised interface or networked information sphere, already hardwired, controlled and incorporated.

Without doubt it is a political space, particularly when considered in the wake of 9/11 as well as the recent events in Iraq, Israel, Spain and Bali, where a mobile phone can spark a terrorist bomb, instilling mass clinical fear. The radio signal can change the state of matter in an instant just as global opinion is transformed when the media saturate us with their signal.

Electronic frequency transcends without discrimination, without distinction, transmitting domestic pleasure equally with military tyranny, as waves flow effortlessly in all directions simultaneously in an abstract electronic architecture that is a schizophrenic exercise of power. It is in the context of this apparent invisible environment that Joyce Hinterding and David Haines have collaborated again to produce a technologically generated installation *Purple Rain*, a work that intervenes directly into the very subject and process of transmission itself.

By utilising a sculptural array of antennas and receivers, they have invaded the intense electronic environment of São Paulo, like maverick raiders to "steal" the energy from the broadcast spectrum in order to construct their own broadcast of an illusionary event, a false unofficial video image of a natural disaster, where a "real" mountain will explode, subject to the actual fluctuations of the electronic environment. In doing so, they redirect and redistribute the flow of information, by rewriting, manipulating and mutating the transmission in a deliberate act of resistance to the seamless authority of the information transmission.



manipulando, transformando e reescrevendo a transmissão como um ato deliberado de resistência diante do domínio absoluto da transmissão de informações.

A interferência televisual dos artistas "desnuda" o sinal inaudível, funcionando como seu material de trabalho, ao mesmo tempo em que revela uma desestabilização subversiva da segurança e confiança onipresentes na indústria da informação e da mídia, como um comercial pós-moderno no ambiente radiotelevisivo. O nível de intromissão, quebra de sigilo e exploração desse ambiente são pontos críticos de interrogação e renegociação na estrutura de poder por trás das transmissões, à medida que estas utilizam seus sistemas de vigilância em detrimento das próprias redes radiotelevisivas.

Mas, neste caso, os artistas parecem estar menos preocupados em minar a lógica empírica por trás da energia das informações que eles "roubam", do que com a conversão dos dados em um novo tipo de transmissão em seu próprio navio/laboratório pirata, uma transmissão dissonante do som e imagem sintetizados, que não encontra semelhança com o original. Ao mesmo tempo, desafiam as virtudes da modernidade, que traz no seu bojo questões relativas à legalidade, permissão, autorização e domínio. | *Nicholas Tsoutas* 

Their televisual interference works to both de-conceal the inaudible signal itself in order to function as the artists' material, as well as to reveal a politically subversive destabilisation of the security and confidence that surrounds the prevailing markets of the information and media industries, much like a postmodern station-break in the broadcast environment. Their eavesdropping, their scanning, their secret listening, is a critical interrogation and renegotiation of the structure of power that controls the transmission, as they turn their own surveillance systems against the networks themselves.

But in this instance, they seem less concerned with undermining the empirical logic of the information and data energy that they "steal" than with the realisation of the data into a different broadcast from within their own pirate ship/laboratory, a dissonant broadcast of synthesised sound and image that bears no resemblance to the original, whilst challenging the virtues of modernity and its legitimating claims in relation to the questions of legality, permission, authorisation and ownership. | *Nicholas Tsoutas* 



A confrontação subversiva e irônica com o sistema de regras sociais, os experimentos técnicos pseudocientíficos, por exemplo com objetos de uso do cotidiano, e a "manipulação" de nossos hábitos visuais com a ajuda de aparatos técnicos são os temas centrais dos trabalhos artísticos de Leo Schatzl. Estimulado por grupos como o Minus Delta T, o Survival Research Laboratories ou La Fura dels Baus, assim como pelas teorias da velocidade de Paul Virilio, Schatzl começa no início dos anos 80 a "mecanização dos objetos do dia-a-dia e a construção de aparelhos técnicos". Uma discussão que traz desde o princípio uma nota irônica e é prosseguida até o fim da década de 1990 (Mobile Mattress, de 1988; Transmitter, de 1998; Bearing, de 1999).

Paralelamente aos projetos realizados com mídias e tecnologias, o artista desenvolve um forte interesse por zonas marginais e territórios da sociedade que, no curso dos anos 90, desemboca em uma série de *Tabu Zones*. São espaços públicos onde não há um conjunto de regras fixas, e que são excluídos do uso social cotidiano ou que não são determinados por coerções ou funções econômicas. Os materiais escolhidos de maneira pragmática e a linguagem formal arquitetônica associam um valor de uso cujo sentido se perdeu (*Tabu Zone #2*, Münzbach, de 1993; *Hoher Zaun*, Laa a.d. Thaya, de 1999).

O fenômeno da velocidade, a oposição de aceleração e desaceleração, é um outro tema determinante. Os projetos vão de armações de metal instaladas em grande formato e colocadas em vibração (*Vibroframes*, de 2000) até os "numerosos ensaios com veículos rotatórios", que Schatzl executou nos últimos anos junto com os colegas Severin Hofmann e David Moises (i.e., *GIMME GUMMI*, de 2003). "Por fim seria ótimo para mim", diz Schatzl, "se os automóveis e as outras coisas desaparecessem por pura rotação ou vibração".

O trabalho de Schatzl foi marcado por um certo "clima de inquietação" presente nas universidades de arte da Áustria no início da década de 1980 e pelas formas de expressão da "indústria cultural". Ele é de uma geração de artistas austríacos que se confrontaram, de maneira subversiva mas também prazerosa e lúdica, com processos sociais e espaços públicos. | *Martin Sturm* 

The subversively ironic exploration of social systems of rules, pseudo-scientific technical experiments — e.g. with objects of use from everyday life, and the "manipulation" of our visual habits with the help of technical apparatuses — have been central themes in Leo Schatzl's artwork. Inspired by groups such as Minus Delta T, Survival Research Laboratories or La Fura dels Baus and Paul Virilio's theories of velocity, in the early eighties Schatzl began with a "mechanization of everyday objects and the construction of technical devices." From the beginning, this exploration had an ironical tone, and it was continued to the end of the nineties (*Mobile Mattress*, 1988; *Transmitter*, 1998; *Bearing*, 1999).

Parallel to projects oriented to media and technology, the artist has developed a strong interest in the marginal zones and territories of society, which led over the course of the nineties to a series of *Tabu Zones* — public spaces in which no fixed rules predominate, which are "excluded" from everyday social use, or are not defined by economic compulsions or functions. The pragmatically selected materials and the architectonic form language associate a social use value, whose meaning has been lost. (*Tabu Zone #2*, Münzbach, 1993; *Hoher Zaun*, Laa a.d. Thaya, 1999).

The phenomenon of speed, the opposition of acceleration and deceleration, is another dominating topic. The scope of projects ranges from installed, large-format metal frames made to vibrate (*Vibroframes*, 2000) all the way to the "numerous experiments with rotating vehicles," which Schatzl has conducted in recent years with his artist colleagues Severin Hofmann and David Moises (i.e. *GIMME GUMMI*, 2003). "What I would like best, after all," says Schatzl, "is if the automobiles and other things would disappear because of the rotation or vibration."

Schatzl's manner of working was influenced by a certain "atmosphere of change" at the Austrian art universities in the early eighties and the forms of expression of "industrial culture." He is representative of a generation of Austrian artists that subversively, but also pleasurably and playfully, explored societal processes and public spaces. | Martin Sturm







GIMME GUMMI; instalação [installation]; aprox. 600 x 600 x 600 cm; pedreira [quarry] Lindabrunn, Áustria, 2003; em cooperação com [in cooperation with] David Moises, Severin Hofmann (© DDVG 2002); foto [photo] Christoph Gaggl

CARAVANA OBSCURA | Christine Felten e Véronique Massinger vêm trabalhando juntas há mais de quinze anos numa obra fotográfica original, que tem o título genérico de *Caravana Obscura*.

Elas otimizaram o processo da câmara obscura equipando uma van (caravana), na qual fizeram um orifício. A luz atravessa esta abertura e deixa sua marca em um papel fotográfico de grande formato. Estacionada em regiões cuidadosamente selecionadas, a caravana anônima registra durante dias e dias coisas que o olho humano não consegue apreender; aqueles instantes aprisionados no papel, essa luz e sombra que se tornou cativa, como uma lembrança que compila uma síntese, entre o passado e o presente, uma lembrança de momentos suspensos no tempo que somente serão descobertos graças à imagem revelada. Se a fotografia — a cada momento única — desvenda um intenso sentimento poético, ela também é pensativa e suscita pensamentos no mais alto grau: o tempo que passa e que impregna a fotografia como água límpida, o visível e o invisível, aquilo que está impresso no papel e aquilo que, ao passar velozmente, deixa apenas um fantasma, uma forma borrada, inconsciente das questões que estão em jogo.

Christine Felten e Véronique Massinger podem muito bem ser "contrabandistas de imagens", mas apenas em seu modo de nos mostrar um tempo que é inacessível, que passa por *nós* assim como passamos por *ele*. E como contrabando implica troca, o projeto das artistas para a 26ª Bienal de São Paulo inclui uma mescla de imagens da Bélgica, da França e do Brasil, que elas registrarão enquanto estiverem trabalhando com os brasileiros. | *Xavier Canonne* 

CARAVANA OBSCURA | Christine Felten and Véronique Massinger have been working together for more than fifteen years on an original photographic work under the generic title of *Caravana Obscura*.

They have optimised the camera obscura process by fitting out a caravan pierced with a hole. The light travels through this opening and leaves its mark on the largeformat pieces of photographic paper. Parked in carefully selected areas, the anonymous caravan records things for days on end that the human eye cannot grasp; these instants caught on paper, this light and shadow held captive, like a memory compiling a synthesis, between past and present, of moments suspended in time that we will only discover thanks to the image revealed. If photography - each time unique — uncovers an intense poetic feeling, it is also pensive and highly thought-provoking: time going by and impregnating the photograph like clear water, the visible and the invisible, that which is imprinted on the paper and that which, as it passes fleetingly, leaves only a ghost, a blurred form, unconscious of the issues at stake.

Christine Felten and Véronique Massinger may well be 'image smugglers,' but only in their way of showing us a time that is inaccessible, which passes *us* as we have passed *it*. And as smuggling implies exchange, their project for the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo will include a mixture of images from Belgium, France and Brazil, which they will record while working with the Brazilians. | *Xavier Canonne* 



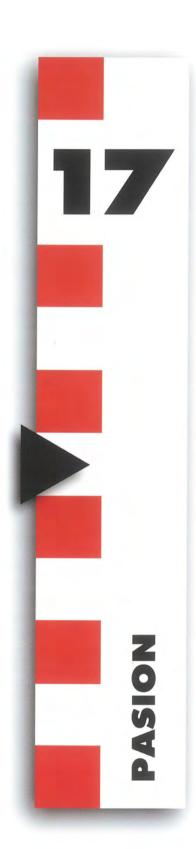


ESCALAS PARA O INCOMENSURÁVEL | Roberto Valcarcel representa a Bolívia nesta Bienal com uma série de objetos, que, como escalas de quantificação, relacionam-se com as réguas topográficas, com um termômetro ou objetos afins utilizados para medir o nível de água, a altura das pessoas, a música ou as cores. As escalas trazem em si uma linguagem depurada, geométrica, limpa, mas ao mesmo tempo aludem ao intangível, ao emotivo, ao não quantificável. A rigidez e a beleza de cada peça estão relacionadas com a razão, a geometria e a lógica. A escolha das formas e a tipografia impedem que se detecte a referência pessoal do autor, enfatizando o anônimo e o absurdo da obra de arte que nos serve de ponte para refletir acerca das coisas e das categorias do pensamento com as quais trabalhamos. O sistema dual, binário, vibra paralelamente; os números, enquadrados no racional, e o texto em sua relação com o intangível.

Valcarcel discute o absurdo da medição que ele leva a extremos, a contraposição permanente que valida ou invalida, a psicometria como postulados do behaviorismo em que só se pode falar de fenômenos observáveis, quantificáveis, como próprios da ciência e regidos pela razão, sendo o outro mera especulação. Deve-se quantificar para existir; quanto medes, quanto tens, quanto sentes, quanto vales. A hierarquização de valores e sentimentos através do comportamento, "o bastão com a qual serás medido para seres corretamente localizado". As cores utilizadas nesses objetos que o artista propõe podem trazer distintas conotações. É possível que o vermelho, o branco e o preto obedeçam a alguma particularidade. Efetivamente o forte contraste consegue um impacto visual, uma rápida leitura e é de fácil retenção na memória. O vermelho, como única cor cromática, pode sugerir paixão, violência ou perigo. O branco, silêncio; o preto, vazio ou situações sociais, políticas e de outra natureza. A obra se converte num estímulo visual e intelectual. | Cecilia Bayá Botti

SCALES FOR THE UNMEASURABLE | Roberto Valcarcel will be representing Bolivia at the forthcoming Bienal de São Paulo with a series of objects, which, like scales of measurement, relate to topographical principles, to a thermometer or other devices used in the measuring of water levels, human height, music or colour. The scales convey a purified language, geometric and limpid, while at the same time alluding to the intangible, the emotive, the non-quantifiable. The rigidity and exquisiteness of each piece is related to reason, geometry and logic. The choice of form and typography prevent the detection of any personal reference to the author, emphasising the anonymity and absurdity of the work of art which serves as a means of reflecting on things and the categories of thought within which we operate. The dual, binary system vibrates in unison with numbers being to the rational what text is in relation to the tangible.

Valcarcel exposes the absurdity of measurement which he takes to extremes, the permanent counterpoint, whether valid or invalid, the psychometry expressed in terms of behaviourist postulations, where it is possible to talk only of phenomena which are observable, quantifiable, as if they were part of science itself and governed by reason, with everything else, mere speculation. To exist, it is necessary to quantify; how tall you are, how much you own, how much you feel and how much you're worth. Stratification through behaviour with regard to values and feelings becomes the "yardstick with which you will be measured, the purpose of which is to slot you into your right position." The colours used in these objects proposed by the artist may well contain their own distinct connotations. It is possible that red, white and black conform to a certain particularity. In fact, the sharp contrast achieves a visual impact, an instantaneous reading, which is easily retained by the memory. Red, as the only chromatic colour, might suggest passion, violence or danger, with white suggesting silence and black, the void. It might even suggest social, political or other types of situations. The work thus turns into a visual and intellectual stimulus. Cecilia Bayá Botti





Ivens Machado produz atualmente peças que integram as possibilidades do lugar onde acontecem. Antes, procedia de modo diverso: suas estruturas defendiam-se do entorno seja por saliências ameaçadoras, seja em autarquia orgulhosa qual sentinela perfilando-se ereta, alheia ao trânsito dos vagantes. De qualquer maneira, sempre examina abrigos, desde as primeiras tentativas, pesquisando os dispositivos oferecidos pelo poder público em situações-limite, como no caso das camisas-de-força, ou, em registro aparentemente inofensivo, na instituição dos cadernos escolares que constrangem os usuários à ortogonalidade obsessiva.

Um caráter processional instaura-se nas últimas produções. Opera com a repetição dos elementos, empolgado com o transbordo aéreo de tijolos partidos e ensacados em continentes vazados. A peça da mostra *Violência e paixão* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002) move-se como uma centopéia apoiada em toras apontadas. A economia colorística dos componentes flagra o momento em que a cultura dá forma à natureza para torná-la funcional sem perder a força primordial, o que empresta ao conjunto um homólogo da energia sexual, do momento em que Eros flui sem conflitos.

Na 4ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2004), desenvolve verticalmente essas premissas. Edifica no cais do lago Guaíba uma torre de Babel, um dispositivo turbilhonante que entra em contato com a massa líquida, com o guindaste do porto, com o pavimento cortado por trilhos, com o comportamento arquitetônico dos armazéns. A peça articula as cercanias como um menir, imantando num só ela, o próximo e o longínquo.

O projeto para a 26ª Bienal de São Paulo supõe uma acumulação de estacas de madeira que escande o espaço do pavilhão pela sinuosidade dos contornos e aberturas interiores. Trata-se de um oráculo a ser consultado pelas obras circundantes aferindo o próprio desenho do prédio em consonância com as linhas dançantes esboçadas por Oscar Niemeyer. | *Nelson Aguilar* 

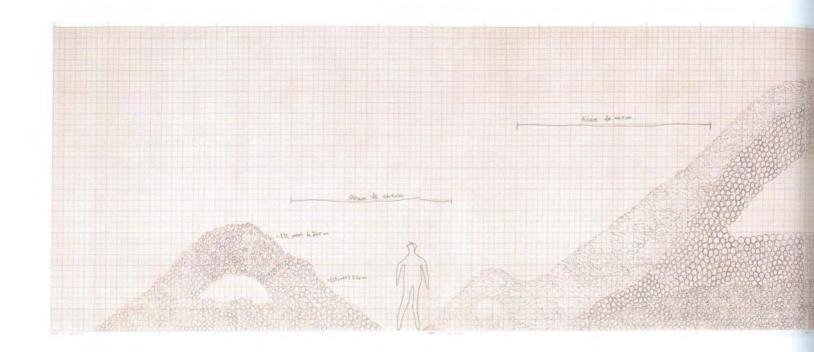
Ivens Machado currently produces site-specific artworks that contemplate the possibilities of the venue at which they are set up. In previous works, he proceeded quite differently: the structures he built defended themselves from their surroundings, whether by means of threatening outgrowths, or as proud autarchies posted in sentry-like manner, erect and oblivious of passersby. In any case, since his early attempts he has always investigated shelters by researching the devices that the public power resorts to in extreme situations, such as the straitjackets or (an apparently harmless register) the adoption of school notebooks that subject users to an obsessive constraint of orthogonality.

A processional character is introduced in Machado's latest productions. He deals with element repetition, he gets excited over the aerial "overflow" of bricks that are broken and fill sacks, like hollowed continents. The site-specific artwork shown in the exhibition *Violência e paixão* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002) moves about like a centipede propped on tapered-tip poles. The economy of color of the components captures the moment in which culture shapes nature so as to make it functional without losing its primordial might — thus lending to the entire set a homologue of sexual energy, of the moment in which Eros flows in free, unencumbered manner.

At the 4<sup>th</sup> Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2004), the artist developed these notions vertically, in the form of a Tower of Babel that he erected on Guaíba Lake, right by the pier. The work was a swirling device placed in contact with the liquid bulk, the port crane, the pavement scored by rail tracks, the architectural conduct of the warehouses. Machado's site-specific piece stands like a menhir that articulates its surroundings and at once comprehends itself, the near and the far.

The artist's project for the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo assumes an accumulation of wooden poles that scans across the exhibition pavilion with its sinuous contours and inner openings. It is meant as an oracle to which the surrounding works will ask questions while collating the building design with the free-flowing sketch lines drawn by Oscar Niemeyer himself. | *Nelson Aguilar* 







ANTINOMIC IMAGES | Antinomic Images é, sem dúvida, uma obra com uma problemática própria. A combinação de resina, penas e fotografia cria uma mitologia sobre o material contemporâneo e, ao mesmo tempo, atualiza o material natural. A escolha de um imaginário tal como mulheres-pássaros, bonecas-fantasmas e sua perfeita combinação corresponde a algumas idéias encontradas no campo da literatura, mas também estabelece códigos para as relações universais entre homem e natureza, gênero e sociedade, eternidade e temporaneidade etc. O mistério da instalação cria uma atmosfera teatral, que provoca indagações: o que são as aspirações humanas e o que é a predestinação do homem? Onde se situam os limites entre o real e o ficcional ou por que o indivíduo é solitário, especialmente quando a sociedade está cercada por normas?

Albena Kazakova é uma jovem artista com vocação para os aspectos sombrios da vida. Direcionou seu interesse para as paixões escancaradas, a angústia, o ceticismo, a solidão, o absurdo e a desigualdade da vida real. Sua criatividade artística revela possibilidades, mostra alternativas e, assim, lança luzes sobre as imagens. | *Dimitar Grozdanov* 

ANTINOMIC IMAGES | Antinomic Images is no doubt a work with a problematic of its own. The combination of resin, feathers and photography mythologizes the contemporary material and actualizes the natural one at the same time. The choice of imagery like women-birds, dolls-phantoms and their perfect match corresponds to some ideas of the literature, but also sets up codes for the universal relations between man and nature, gender and society, eternity and temporariness, etc. The mystery of the installation creates a theatrical atmosphere, which brings out the questions: What are the human aspirations and what is the predestination of man? Where are the borders between the real and fictional, or why is the individual lonely, especially when society is fenced with standards?

Albena Kazakova is a young artist with a vocation for the shady sides of life. She has focused her interest on the undisguised passions, anguish, skepticism, loneliness, absurdity and inequality of real life. That very artistic creativity reveals possibilities, shows alternatives and thus sheds light on the images. | *Dimitar Grozdanov* 



Gathering é uma instalação que, de várias maneiras, capta mapas e ordena a atividade humana no prédio da Bienal de São Paulo. Os progenitores de sua criação são dois projetos anteriores — *Taken* e *Sorting Daemon*. De modo muito diverso, essas instalações geraram representações de toda uma história de atividades que ocorreu em seu entorno imediato. Elementos de gesto, movimento, imobilidade e língua foram sintetizados e traduzidos de maneira poética por meio do computador. *Gathering* combina os tipos de princípios ordenadores de *Sorting Daemon* com as camadas dinâmicas da história de *Taken*.

Aqui, computadores juntam coisas que se movem habitualmente seres humanos — a partir do fluxo de imagens vivas registradas por uma câmera. As pessoas em movimento são retiradas do plano de fundo, separadas em manchas de cores coerentes, tais como a pele e elementos da roupa de cada indivíduo e posicionadas numa colagem que se desdobra e que se estende por oito telas de projeção, que formam o interior do espaço octogonal da instalação. A posição de cada fragmento na colagem é determinada por um conjunto programado de regras. Eles podem ser ordenados horizontalmente em torno do octógono pela coloração e verticalmente pelo brilho. Deslocam-se lentamente em 60 segundos, forçando cada mancha individual de uma imagem em movimento a migrar através das projeções, num processo contínuo de realinhamento. Assim como esses padrões se tornam evidentes, eles se desfazem perante nossos olhos, no momento em que o princípio ordenador, competitivo, interfere e o conjunto de elementos desloca-se em direção a novas estruturas temporárias.

Rokeby desliga-se da orientação temporal e espacial, associada à visão convencional e à criação de imagens, a fim de produzir imagens estruturadas em outros termos. Os termos alternados de composição pictórica refletem as elaborações mais profundas de uma mente que observa, enquanto analisa, compara, agrupa e categoriza os objetos da visão e da memória em objetos do pensamento. A paisagem racionalmente ordenada de *Gathering* engendra uma zona instável de possibilidades híbridas. | *Shirley Madill* 

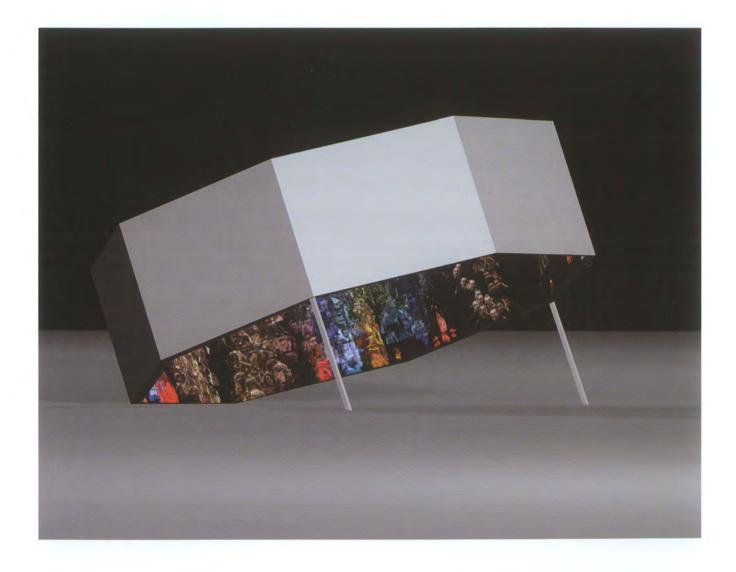
Gathering is an installation that captures, and in various ways, maps and orders human activity in the Bienal de São Paulo building. The progenitors for the work are two previous projects — *Taken* and *Sorting Daemon*. In very different ways, these installations generated representations of an entire history of activities that took place in the immediate area of their locations. Elements of gesture, motion, stillness and language were synthesized and translated in poetic ways through the use of the computer. *Gathering* combines the kinds of ordering principals of *Sorting Daemon* with the dynamic layering of history found in *Taken*.

Here, computers collect things that move — usually humans - from the stream of live images caught by a strategically positioned surveillance camera. Moving people are extracted from the background, separated into patches of coherent colour, such as skin and individual pieces of clothing, and then positioned into an unfolding collage stretching across the eight projection screens that form the interior of an octagonal structure. The position of each fragment within the collage is determined by a programmed set of rules. They may all be ordered horizontally around the octagon by hue and vertically by brightness. They shift slowly over the course of 60 seconds, forcing each individual patch of moving image to migrate across the projections in a continuous process of realignment. Just as patterns become evident they crumble before our eyes as a competing ordering principle takes hold and the body of elements migrates into new temporary structures.

Rokeby departs from the temporal and spatial orientation associated with conventional vision and imagemaking to produce images structured on other terms. These alternate terms of pictorial composition reflect the deeper workings of a seeing mind as it analyses, compares, groups and categorizes the objects of vision and memory into objects of thought. The rationally ordered landscape of *Gathering* generates an unstable zone of hybrid possibilities. | *Shirley Madill* 

Gathering, 2004; videoinstalação interativa [interactive videoinstallation]; câmera de vídeo, computadores, projetores, software personalizado [video camera, computers, projectors, custom software]; 430x800x800cm; coleção do artista [collection of the artist]]; agradecimento [thanks to] Michael Awad, Ines Raphaelian, São Paulo





Patrick Hamilton pertence ao mais recente grupo de artistas surgidos na cena das artes plásticas chilenas, identificadas com a arte de filiação neoconceptual. A trajetória de sua obra — de sua primeira exposição em 1996 até seus trabalhos mais recentes — constitui um exemplo notável de coerência e rigor tanto em nível de seus códigos formais e lingüísticos como também no que diz respeito a seus aspectos temáticos. Formado no gênero da pintura, sua produção mais recente foi complementada com o uso de objetos, da fotografia, do mural, incluindo, esporadicamente, tanto a intervenção urbana como o difuso gênero da instalação. Nesse sentido, sua obra tem recolhido e assimilado grande parte das possibilidades formais e expressivas abertas pela arte de vanguarda desenvolvida no Chile à época da ditadura durante os anos 70 e 80.

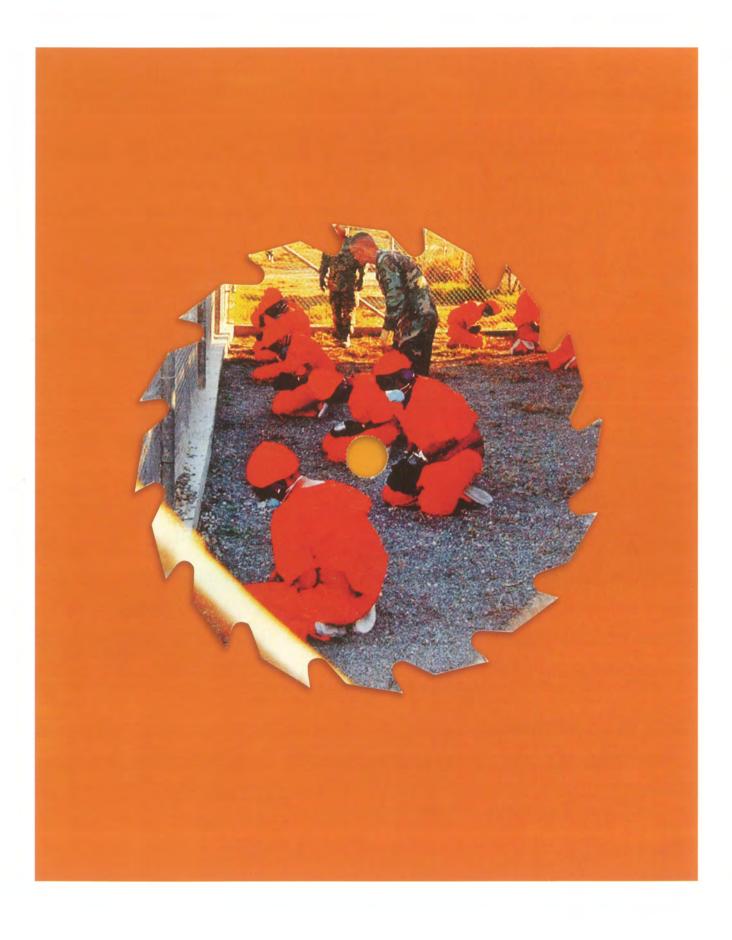
Em termos formais e materiais, este legado remonta ao uso do corpo como suporte de expressão, o espaço urbano como trama ou tecido de inscrição e, finalmente, a reflexão em torno da linguagem da fotografia e toda a sua conseqüente renovação e expansão da pintura, a gravação e as artes gráficas. Destacando um destes antecedentes formais, sua reflexão estética guardaria uma inequívoca relação (mais como uma renovação do que como uma reprodução mecânica) com a produção experimental havida no campo prático e teórico projetado pelo suporte fotográfico.

A obra de Patrick Hamilton, porém, não se confinou exclusivamente a uma reflexão de tipo formal, no sentido desconstrutivo do termo. Também deveria se destacar a produção em nível temático projetada por sua proposta estética. Em comparação ao formalismo transformado em fórmula, característico de um setor importante da arte contemporânea chilena, sua obra tem mostrado uma atenta preocupação em relação a determinados conteúdos surgidos do âmbito social no Chile da pós-ditadura. Nesta nova proposta, Hamilton vem elaborando um trabalho no qual a fotografia e o objeto adquirem uma carga irônica, fundamentada em uma distância crítica projetada sobre a "cosmetização" cultural produzida no seio das sociedades (como as nossas), caracterizadas pela implementação de um neoliberalismo capitalista de tipo selvagem. | *Guillermo Machuca* 

Patrick Hamilton belongs to the most recent group of artists to have appeared on the Chilean fine arts scene connected to the neo-conceptual movement. The trajectory of his work — since his first exhibition in 1996 up to his more recent works — represents a pellucid example of coherence and rigor, both at formal and linguistic levels, as well as with reference to thematic aspects. Educated in the genre of painting, his most recent work includes the use of objects, the photograph and the mural, with sporadic forays into urban themes as well as the more pervasive installation genre. In this sense, his work has taken from and assimilated a large number of formal and expressive elements pioneered by progressive artists in Chile under the military dictatorship during the seventies and eighties.

In formal and material terms, this legacy originated in the use of the body as a vehicle for expression and urban space as a means of recording and finally, reflections on the language of photography and all its subsequent innovation, the expansion of painting, recording and graphic arts. Highlighting one of these formal antecedents, his aesthetic reflection bears an unequivocal relation (more as renovation than as mechanical reproduction) to the experimental output on the practical and theoretical levels and expressed by the medium of camera.

The work of Patrick Hamilton, however, is not confined to formal reflections in the deconstructive sense. It is also necessary to highlight his output on a thematic level as expressed through his aesthetic proposal. In comparison with the formalism-cum-formula, itself a feature of an important part of how contemporary art has developed in Chile, his art offers close insight into certain issues that have arisen in the social sphere of post-dictatorship Chile. In this new proposal Hamilton has been working on a project where photography and the object acquire an ironic charge, inspired by the critical distance from the "cosmeticisation" of culture produced within societies (like our own) which are characterized by the implementation of neo-liberal principles based on the model of wild capitalism. | *Guillermo Machuca* 



MOBILE HOUSE | O trabalho do artista chinês Qu Yan *Mobile House* é uma construção dentro de um espaço arquitetônico. Por meio de cálculos matemáticos e processos de artesania primitiva, uma tenda mongoliana foi modificada e transformada pelo artista em um contêiner incluindo vários elementos arquitetônicos e diferentes maneiras de pensar.

A partir da tenda, o artista descobre novas formas de recriar o espaço, integrando espaços públicos prototípicos com um ambiente de cunho histórico, que inclui a lenda e memória pessoal.

Dentro da tenda, imagens fotográficas da China são projetadas a partir do teto, retratando as transformações e eventos recentes ocorridos em espaços distintos do país. O conceito da obra reside nesse processo dinâmico de tornarse, em que a heterogeneidade sobrepuja a homogeneidade, e utiliza-se de uma abordagem não-linear, que desafia as restrições impostas pela linearidade.

Aqui, o artista não copia simplesmente o formato da tenda mongoliana, mas a trata como um objeto simbólico, personificando a idéia de nomadismo. Podemos afirmar que o nomadismo também é um processo de vir a ser, que inclui força, intensidade, ação e integração. Um estilo de vida nomádico é livre de restrições e, por extensão, desafia os mecanismos de controle racionais para enfatizar a maneira de pensar pluralista do artista como sujeito e a consciência de si mesmo.

A apropriação da forma da tenda mongoliana sugere antes um espaço nomádico e não simplesmente a representação de um modo de vida nômade. *Mobile House* pode ser compreendido como a personificação da globalização. Não se trata nem de um espaço restrito nem de um lugar onde a pessoa se isola da sociedade, mas um ambiente livre e aberto onde as fronteiras entre o interior e o exterior são interpenetráveis. O trabalho de Qu Yan representa um espaço cultural de desterritorialização, onde pessoas de culturas distintas podem se comunicar livremente. A interação entre o *self* e o outro transforma os limites da arte. | *Huang Du* 

MOBILE HOUSE | Artist Qu Yan's work *Mobile House* is a construction in architectural space. The model of a Mongolian tent, through mathematical calculation and primitive handcrafted process, is modified and transformed by the artist into the container of both architectural elements and changing thoughts.

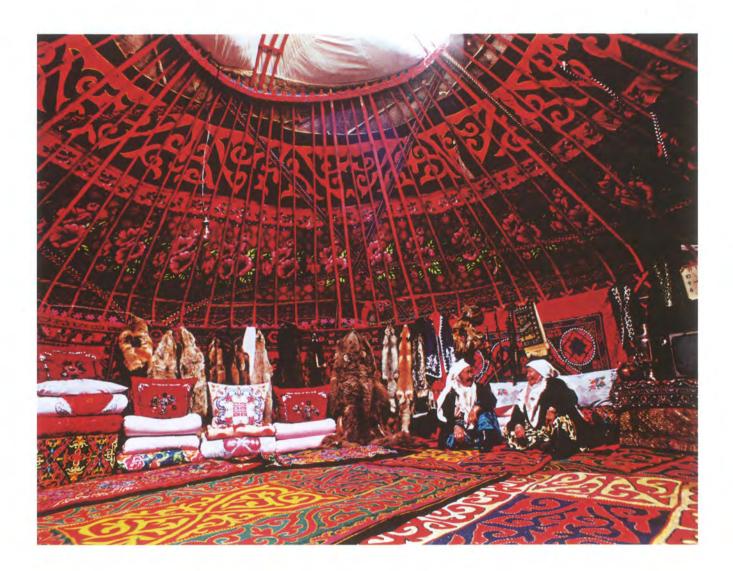
From the Mongolian tent, the artist discovers a new possibility to re-create space, integrating prototypical, daily and public spaces into one that bears historical deposit, legend and personal memory.

Inside the tent, the photographic pictures projected from the top, consisting of events and processes occurred in different spaces, present changing and dynamic images of China. The concept of the work is the dynamic process of becoming, using heterogeneity to overcome homogeneity, using a nonlinear approach in defiance of linear restriction.

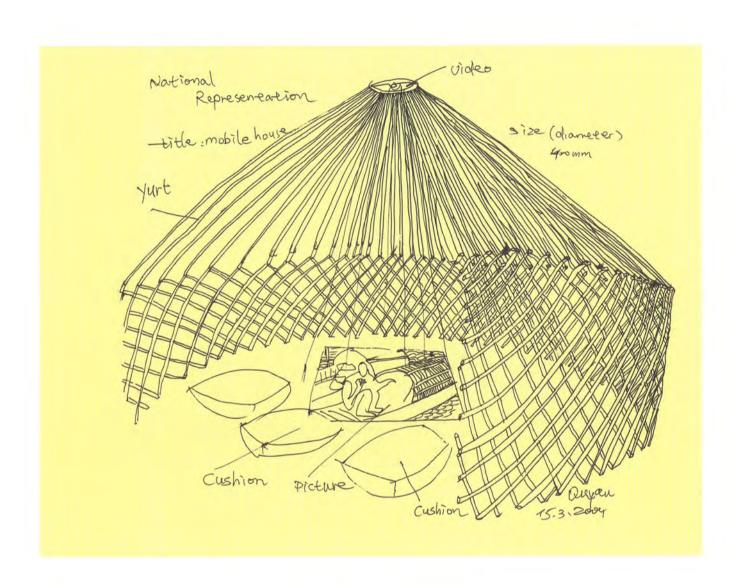
Here the artist does not simply copy the form of the Mongolian tent, but treats it as a symbolic object, which embodies the idea of nomadism. We can say that nomadism is also a kind of becoming process, which includes force, intensity, action and integration. A nomadic way of life is one that is free of restriction. By extension, it defies rational restraint and emphasizes pluralistic thinking and self-consciousness of the artist as the subject.

The appropriation of the form of Mongolian tent is intended to imply a nomadic space rather than to represent a nomadic way of life. Qu Yan's *Mobile House* can be understood as the embodiment of globalization. It is neither a restricted space nor a place in which a person is isolated from society, but a free and open site where the boundary of inside and outside is inter-penetrable. The work represents a cultural space of deterritorialization, where people from different cultural backgrounds can communicate freely. The interaction between the self and other constantly changes the boundary of art. | *Huang Du* 





Video still, projeto para a 26ª Bienal de São Paulo [project for the 26th Bienal de São Paulo], 2004 próxima página [following page] croqui [sketch] *Mobile House*, projeto para a 26ª Bienal de São Paulo [project for the 26th Bienal de São Paulo], 2004; videoinstalação [videoinstallation]



A obra de Ho Tzu Nyen deleita-se com o espaço controverso da história, não para contrapor suas diferentes versões, mas para confrontar seus paradoxos e trazer à tona histórias efetivamente reconhecidas. A História, como cabedal de idéias oficialmente sustentadas, manifesta-se de maneira performática por meio de espetáculos visuais, que tomam a forma de eventos comemorativos diários. A imagem torna-se parte dessa parábola e é repetida e reproduzida por intermédio de tecnologias e canais distintos, tais como monumentos, selos postais, livros escolares, nomes de logradouros públicos, insígnias de qualidade etc. A figura do administrador britânico da Companhia das Índias Orientais do século xix, Stamford Raffles, hoje reconhecido como o fundador de Cingapura, predomina na concepção oficial das origens do país. Como imagem, Raffles é incorporado, reificado e expresso sem qualquer forma de hesitação pós-colonial. Os motivos para tanto são complexos e não devem ser atribuídos simplesmente a uma condição de subserviência para com a herança colonial, mas antes representam a necessidade de sustentação de um passado que se projeta no presente para gerir ou excluir a problemática do discurso e os debates políticos, sociais e étnicos que esse discurso possa proporcionar. A obra de Ho Tzu Nyen, Every Name in History Is I, é motivada pela urgência de reavaliar o predomínio de Raffles como insígnia cingapuriana ou como "o emblema da racionalidade moderna e do capitalismo global".

Se a imagem propicia um resíduo empírico da história, sua falta, portanto, demanda recurso ao imaginário, uma criação múltipla de fatos reconhecidos e idéias especulativas, alternando entre o real, mitos e parábolas. Se a figura de Raffles ainda predomina hoje como um imaginário histórico, que ocupa seu lugar ontológico na modernidade de Cingapura, a busca mítica do lendário príncipe cingapuriano Sang Nila Utama — repleta de apropriações de personagens históricas como o rei Salomão e Alexandre, o Grande — não é apenas duvidosa, mas também representa um afastamento da causalidade colonial benigna de Cingapura. Segundo Ho, Utama na história do país ... "é uma figura arcaica do mito e por isso deve ser constantemente suprimida". A instalação de Ho é composta de várias pintu-

Ho Tzu Nyen's works revel on the contested grounds of history, not by way of usurping one version with another, but rather by insisting on paradoxes and the very constitution of recognised histories. History, as an instrument of officially held ideas, renders itself performatively through visual spectacles of such in the form of commemorations and even in the everyday. The image becomes an essential part of the parable, repeated and reproduced across differing technologies and channels—statues, stamps, school textbooks, names of places, insignia of quality, etc. The 19th-century British administrator to the East India Company, Stamford Raffles, widely recognised in Singapore today as its founder, dominates the official conception of Singapore's origins. Raffles as image is embraced, reified and expressed without any form of post-colonial hesitation. The reasons for this are complex and should not be attributed to a simple case of misplaced reverence for colonial heritage, but rather to a need to sustain the past in terms that are complementary to the present, to manage or foreclose the problematics of discourse and the political, social and ethnic contests such discourse may afford. Ho's Every Name in History Is I is prompted by the very need to reassess Raffles's dominant position as the Singaporean insignia — as "the emblem of modern rationality and global capitalism."

If the image provides an empirical residue of history, its lack then requires recourse to the imaginary, a composite creation of recognised facts and speculative ideas, alternating between the real, parables and myths. If Raffles is dominant today as a historical imaginary given ontological place in Singapore's modernity, indigene Sang Nila Utama's earlier mythic quest of Singapore stands as less 'rational' and less scientific history. The mythic narrative of Utama, filled with appropriations of historical figures like King Solomon and Alexander the Great is not only incredulous, but also represents an assertion that distracts from the benign colonial causation of Singapore. According to Ho, Utama in the practice of Singapore history "... is the archaic figure of myth that must constantly be suppressed." It all takes place through a series of paintings and a 22-minute video, both formally conditioned by an uneasy oscillation between a



ras e de um vídeo de 22 minutos, ambos formalmente posicionados e oscilando de uma maneira incômoda entre uma arqueologia com um senso prático de resgate e um processo de elaboração de mitos a posteriori, que o artista descreve como "artificialidade encenada". A instalação transmite um retrato complexo e ao mesmo tempo contraditório de Utama, com base em vários dados históricos a seu respeito, resultando numa série de imagens caracterizadas por múltiplas identidades, deixadas em aberto e sem mediação, como possibilidades de se criar histórias e não apenas obter um lugar na história. O objetivo do artista não é desmistificar a figura de Raffles, mas através de Utama "... dar visibilidade às sempre complexas relações entre mito e história, poder e representação em suas origens". A categoria taxonômica de retratos e a aparente linearidade da narrativa do vídeo são apenas mecanismos para sugerir ou parodiar a presença sistêmica e o poder que dá inteligibilidade à história à luz de quem a faz. Utama lança-se às imagens do presente, oriundo de um passado esquecido ou desprivilegiado, para dar visibilidade a construções contemporâneas e revestir de transparências a apropriação intencional e os caprichos da imaginação, em detrimento de imagens consentidas da história. | Ahmad Mashadi

sense of purposeful recuperative archaeology and further myth-making, which Ho described as 'staged artificiality, aided by complex and at times conflicting accounts of Utama based on a number of historical resources. This results in a series of images that are characterised by a multiplicity of identities, left open and unmediated, as possibilities of histories rather than in place of the history. Ho's aim is not to displace Raffles, but rather through Utama 'to make visible the always already complex intertwining of myth and history, power and representation in the place of origins." The taxonomic categorisation of portraits and seeming linearity of the video narrative are but devices to point towards or parody the systemic presence and power that renders history intelligible in the image of the incumbent. Utama smuggles into the present images from an unremembered or unprivileged past to make visible contemporary constructions, to overlay, against the accepted imageries of history, transparencies of wilful appropriation and the whim of imagination. | Ahmad Mashadi



UM QUARTO MUNDO, APROXIMAÇÕES COM O TRABALHO DE JAIME AVILA | As realidades sociais e culturais que definem a experiência histórica das cidades mais populosas da América Latina assemelham-se notavelmente em muitos casos. Não é só a miséria extrema ou a concentração física o que parece perfilar suas áreas suburbanas, mas a percepção que têm seus habitantes de terem sido excluídos das expectativas de vida que as urbes modernas prometiam. Um território físico marginalizado projeta um espaço mental igualmente disfuncional em seus cidadãos, levando-os a constituir uma cidade paralela, que está mais além de seus espaços urbanos e que configura um tipo de comunidade simbolicamente aparentada.

A situação anterior poderia ser vista como o campo do qual tem emergido grande parte do trabalho realizado recentemente por Jaime Avila. O ponto de partida foi uma viagem que o artista realizou ao longo do continente americano, que lhe permitiu constatar até que ponto a experiência do real, que muitas de suas áreas físicas suscitam, é em grande extensão semelhante. Este parentesco não só emerge dos traços morfológicos das zonas problemáticas, mas se faz palpável por um sentido de restrição das possibilidades de experimentá-las.

Jaime Avila menciona que, no início de sua juventude, "o mundo" parecia ser um espaço a explorar quase até o infinito. Em sua vida adulta, no entanto, comprovou a limitação de suas formas de experiência possíveis. O projeto consta da documentação de dez cidades latino-americanas por meio de um igual número de "metros cúbicos" formados por 1.000 cubos pequenos, impressos com fotografias de zonas empobrecidas dessas cidades. Esta unidade de medida põe em cena ao mesmo tempo a limitação das vivências nessas urbes e a arbitrariedade de uma possível dimensão do problema. | *Jaime Cerón* 

A FOURTH WORLD: APPROXIMATIONS OF THE WORK BY JAIME AVILA | The social and cultural realities that define the historical experience of Latin America's most populous cities are in many cases particularly similar. Not only is it the extreme poverty or crammed living conditions that would appear to characterise the cities' outskirts, but the perception held by their inhabitants that they have been excluded from a better standard of living, as promised by modern cities. A marginalized area projects an equally dysfunctional space into the minds of its citizens, prompting them to build a parallel city, beyond the actual urban boundaries, which then goes on to take the form of a related token community.

The previous situation may well be regarded as the inspiration for the greater part of the work recently carried out by Jaime Avila. The starting point for the work was a trip by this artist across the American continent, which made him observe the tremendous similarity in experiences of reality produced by many of the areas he visited. This relationship was not merely a product of the morphological features of these problematic areas, but sensed through the limitation of possibilities in terms of experiencing them.

Jaime Avila mentions that in his early youth "the world" seemed to be a practically inexhaustible source of exploration. However, in his adulthood he has experienced the limitations of possible ways in which to experience it. The project presents the documentation of ten Latin-American cities through an equal number of "cubic metres" made up of one thousand small cubes, on which are printed photographs of impoverished areas of the cities in question. This unit of measurement portrays both the limits to experience in these cities as well as the arbitrariness of a possible dimension to the problem. | *Jaime Cerón* 



Hoje, aquilo que as imagens de vídeo produzem encerram um poder de comunicação maior do que o dos objetos reais. De fato, as imagens comerciais veiculadas pela mídia são suficientemente vigorosas para manipular espectadores que são consumidores. Este fenômeno afeta profundamente seu estilo de vida. Entretanto, em sentido oposto, a arte veiculada pela mídia é considerada um imaginário alternativo.

A maior parte de meu trabalho funciona de modo tecnicamente simples. Temas como a repulsa, o tédio e o grotesco não constituem um objetivo em si, mas uma superfície narrativa, mediante a qual eu espero estabelecer um confronto com as idéias preconcebidas do espectador. As rupturas temporais e espaciais deveriam perturbar consciências que são manipuladas pela mídia popular.

Creio que a apreciação da arte é uma atividade criativa, que deveria ser acompanhada de uma reação emocional, de uma explicação e um conceito baseado em experiências individuais. Tudo isso levaria a uma participação ativa na criação das obras de arte. No entanto, ainda existem limites reais a uma arte criada em rede, interativa, e que necessita de uma tecnologia avançada. Interesso-me em ir além da tecnologia, ao formular, por intermédio da tecnologia, interrogações sobre a existência de obras de arte. | *Oh Sang-ghil* 

Today, what video images produce have more communicative power than that of real objects. In fact, commercial media images are powerful enough to manipulate spectators who are consumers. And this phenomenon deeply affects their lifestyle. However, on the contrary, media art is regarded as an alternative imagery.

Most of my works function in ways that are technically simple. Themes such as disgust, boredom, and grotesque are not the goals themselves, but a narrative surface with which I hope to attack the spectator's preconceived ideas. Temporal and spatial ruptures should disturb consciences that are used by popular media.

I think that appreciation of art is a creative activity which should be accompanied with emotional reaction, explanation and concept based on individual experiences, all of which lead to an active participation in the creation of artworks. Yet there are real limits to the networked, interactive art necessitating advanced technology. I'm interested in going beyond technology, by asking questions about the existence of artworks through technology. | *Oh Sang-ghil* 



Zlatko Kopljar apresentou a primeira obra da  $\kappa$  series em 1996, e desde então vem desenvolvendo trabalhos nesta série, que é inteiramente constituída de performances do artista, embora a apresentação final da obra possa privilegiar o modus operandi que Kopljar achar conveniente. O denominador comum da obra de Kopljar é o enfoque no significado e no propósito da prática contemporânea no discurso de civilização, que resulta na conduta virtuosa e emocionalmente impregnada do artista. Kopljar considera seus trabalhos como konstrukcije ("construções", sendo que a inicial  $\kappa$  vem do termo croata), que possuem uma estrutura espaçomental pré-planejada repleta de significados e cuja mensagem é passada ao público.

O material visual da K9 Compassion foi fotografado e filmado em Nova York. Após selecionar seis cenas do filme, a pós-produção em Zagreb as masterizou em grandes impressões com tinta uv sobre folhas sintéticas de aspecto comercial e manipulou digitalmente a projeção de vídeo. Kopljar considera as vistas de Nova York as imagens do glossário universal visual, moldadas pela colonização dos meios de comunicação de massa, hoje onipresentes. Desta forma, foi necessário apenas um gesto do artista para modificar as imagens e transformá-las em um significante globalmente compreensível de seu status político como artista, pessoa humana e cidadão. A performance em que Kopljar está vestido com camisa branca e terno preto, ajoelhado sobre um lenço branco, com a cabeça em reverência e os braços abaixados, é a própria personificação do peregrino desiludido. Sua pose expressa um profundo desamparo diante de um ambiente avassalador, tão familiar como imagem quanto repulsivo como realidade — uma metáfora do poder da sedução, ainda que aos olhos do leigo seja um princípio limitante da cultura hegemônica. Já a projeção de vídeo apresenta uma visão diferente: uma guinada que vai do desalento ao ressentimento. A tomada de uma mesma ação é codificada e distorcida pelo software, dando lugar a imagens digitalizadas da chave do DNA de Kopljar. Esta obliteração simbólica manifesta a necessidade destrutiva e deliberada de recuperar o espaço mental, como a chave para recobrar o poder sobre si mesmo. | Branko Franceschi

Zlatko Kopljar presented the first work from the  $\kappa$  series in 1996 and has extended it ever since. The entire series is based upon performance, though the final outcome of any work may take any *modus operandi* that Kopljar finds plausible. Its common denominator is Kopljar's concentration on the meaning and purpose of contemporary art practice within the discourse of civilisation that results in his righteous, emotionally charged conduct. Kopljar regards his works as *konstrukcije*, i.e., constructions (hence the acronym  $\kappa$ ), implicating the pre-planned spatio-mental structure loaded with meaning transferred to the audience.

The visual material of K9 Compassion was photographed and filmed in New York. After the six scenes were chosen, the post-production in Zagreb mastered them into large, commercial-like uv prints on synthetic sheet and a digitally manipulated video projection. Kopljar considers New York vistas the images of the universal visual glossary shaped by the omnipresent mass-media colonisation. Thus, just a simple act on his part was necessary to alter them into the globally comprehensible signifier of his political status as a person, artist and citizen. Dressed in his white-shirt/ black-suit performance outfit and kneeling on a white handkerchief with his head bowed and arms lowered, Kopljar is the personification of the disillusioned pilgrim. His posture expresses utter helplessness in front of overwhelming surroundings, so familiar as image and so rebuffing in reality—a metaphor of the alluring, yet for outsiders a closed principle of hegemonic culture. The video projection demonstrates a different mind-set: a twist from disheartenment to resentment. The same action's footage is coded and made illegible by the software that scrambles and infests it with the digitalised image of Kopljar's DNA key. This symbolic obliteration manifests the provoked destructive urge to repossess mental space as the key to regaining power over oneself. | Branko Franceschi



A obra de Esterio Segura vem transitando pelos caminhos polissêmicos dos trópicos desde 1993-1994, quando organizou, juntamente com Carlos Garaicoa, a decisiva exposição *Las Metáforas del Templo* e realizou as esculturas do filme cubano *Morango e chocolate*. Sua criação, como um Aleijadinho caribenho, testemunhava a mestiçagem em Cuba de ideologias políticas e religiosas: Iemanjá e Karl Marx, a propaganda política soviética e os santos cristãos, pelas referências materiais do imaginário barroco ibero-americano.

O terrorismo tradicional fez do avião um território de negociação e transação entre governos e seqüestradores. Foram os eventos de 11 de setembro nos Estados Unidos que o converteram de modo absoluto em arma de terror, de extermínio em massa. Esterio, no entanto, propõe "outra" leitura, que analisa sua natureza de meio de comunicação em massa: o avião é uma tecnologia "branda" que se inseriu em nosso imaginário social, modificou e transformou substancialmente nossa subjetividade, sentido do tempo, geografia e espaço muito antes do que o e-mail e a Internet do guru Bill Gates haviam feito em fins do século passado.

Diante da leitura mitológica de Ícaro, em consonância com os tempos pré-modernos, Esterio propõe o andróide avião como o cânone neo-humano do século xxI. Por isso, em São Paulo, o artista universaliza suas imagens mais além do contexto cultural cubano. Deseja falar dos protagonistas silenciosos da nova economia política do mundo: os emigrantes que transportam as fronteiras das nações em suas mochilas e em cada terminal de aeroporto reestruturam suas identidades.

É uma "grande marcha" que tem transformado a geografia pós-imperialista e aparece com ênfase sociológica nas fotografias de Sebastião Salgado. Da criação de Esterio como um contador de histórias — surge um surpreendente mundo de seres alados: baleias e hipopótamos, automóveis e homens híbridos que fundem seus corpos com as asas dos aviões em um desenho preciso e contido, desdobrado sobre a tela crua. Cada um vem acompanhado de suas histórias de vida. | *Abelardo Mena*  The work of Esterio Segura has found its way along polysemic paths of the tropics since 1993–1994 when, in conjunction with Carlos Garaicoa, he organized the definitive exhibition *Las Metáforas del Templo* in addition to creating the sculptures for the Cuban film *Fresa y Chocolate*. His creation, like that of a Caribbean Aleijadinho, is a testimony to the fusion in Cuba of political and religious ideologies: Yemanja and Karl Marx, Soviet political propaganda and Christian saints, by way of material references of Iberian-American Baroque imagery.

Traditional terrorism had turned the aeroplane into a territory for negotiation and transaction between governments and kidnappers. It was the events of 9/11 in the United States that reconverted it, in absolute terms, into a weapon for terrorist attacks and extermination on a massive scale. Esterio, however, offers a different reading, one which analyses its kind of medium of massified communication; the aeroplane is "soft" technology that has worked its way into our collective imagination, substantially modifying and transforming our subjectivity, sense of time, geography and space long before this was done by guru Bill Gates's email and Internet at the end of the previous century.

With regard to the mythological reading of Icarus in the spirit of the pre-modern era, Esterio puts forward the idea of the android aeroplane as a neo-human cannon for the 21st century. This is why, in São Paulo, the artist universalises his images transcending the Cuban cultural context. His wish is to speak of the silent protagonists of the world's new political economy: the immigrants that carry the frontiers of nations around in their rucksacks, re-fashioning their identities in every airport terminal.

It is a "long march" which has transformed post-imperialist geography and it is expressed with a sociological emphasis through the photographs of Sebastião Salgado. From Esterio's creation — as a storyteller — a surprising world of winged beings comes to life: whales and hippopotamuses, cars and hybrid men who weld their bodies to the wings of aircraft in a drawing that is both precise and contained, spread over the crude canvas. Each character is accompanied by accounts of his life. | *Abelardo Mena* 



O projeto de Lars Mathisen *Cat, Microwave, Tinfoil* se divide em duas instalações em pavimentos separados do prédio da Bienal. Trata-se de um evento deslocado em que a percepção do espectador em relação ao espaço e tempo torna-se a diferença que constitui os universos distintos do trabalho do artista.

No primeiro andar, uma das instalações remete ao sistema exaustor de um foguete feito de folhas-de-flandres recicladas e com efeitos sonoros, formando um cenário transparente para a observação e exposição do veículo espacial. A força política que a nave projeta é traduzida como um sinal global da ambição de se delimitar fronteiras no desconhecido. No andar superior, o espectador encontra-se sobre um palco dentro de uma estrutura metálica de aparência espigada. Nesse espaço, uma corrente sonora emana a partir de várias fontes e imagens de vídeo exibindo cenas de arquivo de canais de TV de São Paulo - acompanhadas de animações gráficas — são projetadas em várias telas simultaneamente. Aqui, a lógica documental se torna um jogo psicossocial, que se desenvolve segundo regras ininteligíveis. Este é um tema recorrente nos adereços encontrados na instalação: uma grande rocha, uma lareira coberta de grama, uma nuvem feita de vidro espelhado...

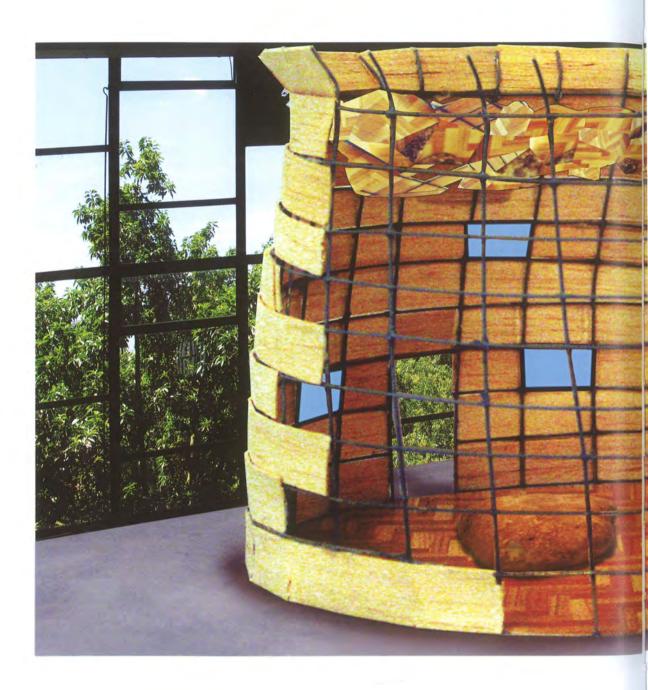
Como em seus trabalhos anteriores, as instalações do artista desafiam as interpretações da memória cultural à medida que se concentram em momentos históricos em que a normalidade e a perversão da política se retroalimentam. Cat, Microwave, Tinfoil — o título é uma variação do jogo "Papel, pedra, tesoura" — dramatiza o que se pode chamar de imaginário global, isto é, a produção do mundo no terreno mental. É a realidade, ao mesmo tempo projetada e materializada, que o indivíduo consome e recodifica a partir de sua posição no mundo, um ambiente politicamente carregado onde as subjetividades coletivas vão de encontro às pressões e impulsos fantasmáticos das operações maquinadas pelo poder global. Portanto, a idéia de um capitalismo mundial forma um horizonte intrusivo, ainda que apenas parcialmente presente, que molda o comportamento, a memória e o ser, como aquele que sempre define o seu objeto a partir de um lugar indefinido. | Lars Bang Larsen

Lars Mathisen's project *Cat, Microwave, Tinfoil* spreads out in two parts, on separate floors of the Bienal Building, comprising a displaced event where the viewer's perception of space and time becomes a difference that constitutes the separate worlds of the work.

On the first floor, an installation evokes the exhaust pipes of a space rocket with recycled tin sheets and sound effects, becoming a transparent staging of the space vehicle's vision and statement. Its projection of political potency is thus rendered as a global sign of the ambition of drawing boundaries within the unknown. Above it, on the second floor, the viewer finds himself on a stage inside a spindly metal structure. Here, a terrain of sound emanates from many sources, and a video montage with archival footage from São Paulo TV channels — accompanied by graphic animations — unfolds over several screens. Thus the logic of documentation is turned into a psychosocial game running its course according to unintelligible rules, a theme recurring in the installation props: a large stone, a fireplace with grass growing on top, a cloud of mirror glass...

Like earlier works by Mathisen, the installations challenge interpretations of cultural memory by focusing on points in history where normality and the perversion of the political feed off each other. *Cat, Microwave, Tinfoil*—the title comes from a variation on the game Rock, Paper, Scissors—thus dramatises what may be called a global imaginary, that is, the production of the world within a mental terrain. This is the simultaneously projected and material reality that the subject consumes and recodes from his position in the world, a politically charged sphere where collective subjectivities meet the pressures and fantasmatic drives of global power operations. Thus, the idea of world capitalism is an intrusive, but only half-present horizon for behaviour, memory, and being: as that which always defines its human subject from somewhere else. | *Lars Bang Larsen* 





Cat, Microwave, Tinfoil, 2004; croqui para instalação de áudio e vídeo, vista interna, segundo andar [sketch (interior view) for sound and video installation, second floor]; Ø 780 x 495 cm; foto [photo] Lars Mathisen



PAISAGEM SEM SEMBLANTE | O que é uma paisagem? Com todas suas conotações de destruição, territórios, nações, impérios, ela ainda terá um semblante? Talvez seja melhor que ela não possua semblante algum, imprensado nela. Isto não é paisagem nem semblante.

O quiasma entre a observação e a emoção subscreve a forma inexprimível da realidade. O rolo de papel japonês desdobra sua paisagem como um repúdio à semiotização tecnológica da Natureza sensual. Escritas entre as aldeias retratadas, com o poder de apagar a memória coletiva, estão as anotações crípticas e os mapas inventados a partir de uma rejeição à lógica do tempo universal e do sublime. Elas mal chegam a constituir anotações de árvores genealógicas ou de acontecimentos.

Como é que a colonização ressurge agora, reformando a terra, na inevitável obliteração da presença humana por meio da guerra? O que é tema de paisagem? Lendo nas entrelinhas de uma técnica de pintura do século XIX, agradável, romântica, executada ao ar livre, naquela terra de ninguém entre Khorfakan e Sharjah, não se encontra nenhum híbrido estético ocidental sobre a história da forma, mas, no fundo, trata-se de uma questão de re-territorialização da representação árabe, na deposição de achados abjetos de uma busca, em seu regresso ao "lar", agora consignado a um campo evacuado.

No entanto, a política de representar a Nação é vigorosamente "não pensada" e não deixa de assemelhar-se à ética ausente de Heidegger por ser tão desinteressada, assim como é a inconseqüência de uma governança administrada, homogeneizante. A paisagem está livre do regime de todos os tipos de semblantes despóticos que se imprimem sobre ela; livre para encontrar, através do labirinto teórico dos meios geopolíticos emaranhados, seu próprio semblante. Não é tarefa nossa repudiar essa paisagem, mas sim aquela que o próprio Al-Saadi escolhe, antes de recorrer ao talento artístico. Tal escolha pressupõe a aceitação de rupturas definitivas na política e na estética do Oriente Médio e as forças históricas processuais incrustadas nas múltiplas visões oferecidas entre as fronteiras. Isto, afinal de contas, é atopia. | Peter Lewis

LANDSCAPE WITHOUT A FACE | What is landscape? With all its connotations of destruction, territories, nations, empires, does it still have a face? Maybe it's better it doesn't have a face at all, stamped onto it. This is neither landscape nor face.

The chiasmus between observation and emotion underwrites the inexpressible form of reality. The Japanese scroll unfolds its landscape as the disavowal of a technological semiotisation of sensuous Nature. Written between these depicted villages, with the power of erasing collective memory, are the cryptic notes and maps invented from a distaste for the logic of universal time and the sublime. These are barely the notations of genealogical trees, or events.

How does colonisation resurface now, reforming the land, in the inevitable erasure of the human presence by war? What is "landscaped"? Reading between the lines of a benign, romantic, 19th-century painting technique, executed plein-air, in the no-man's-land between Khorfakan and Sharjah, there is found no aesthetic Western hybrid about the history of form, but a question of the reterritorialisation of Arab representation at heart, in the deposition of abject findings of a quest returning "home," now consigned to an evacuated field.

Yet the politics of representing Nation is powerfully "unthought," not unlike Heidegger's absent ethics, because it is so disinterested, as is the inconsequence of an administrated, homogenising governmentality. Landscape is freed from the regime of all kinds of despotic faces upon it, to find, through the theoretical maze of entangled geopolitical milieus, its own. It is not our task to disavow this landscape, but the one Al-Saadi himself chooses before artistry. This choice presupposes the acceptance of definitive ruptures in Middle Eastern politics and aesthetics, and the processual historical forces embedded in the multitudinous views offered between borderlines. This is, after all, atopia. | Peter Lewis





Impressões de um trajeto; este viria a ser o signo do registro inquietante que Pablo Cardoso nos oferece. Reivindicação do olhar acidental do viajante, desse manifestar-se do movimento na imagem que condensa a visão vaga e fugaz, prévia ao discernimento. Tudo se revela no deslocar-se, não há premeditação nem ansiedade em captar a marca de lugar, a precisão do local. Mais que empreender a aventura da representação, Cardoso aposta nas veleidades do olhar, por sua aliança com o *olho-mundo* que articula o espaço, conforma um tempo e não nos dá como algo que não seja ele mesmo, vidente e visível.

— Tudo isso existe para mim —, parece comentar conosco quando esquadrinha casualmente, sem planejamento óptico e previsível. Proximidade, definição e desfocar
se avistam somente como impulsos. Desentendido da noção de unidade e sem fio condutor aparente, o conjunto se
apresenta como uma série de *agoras* que sucessivamente
avançam na direção da meta. Parece reluzir um campo perceptivo cheio de refluxos, pulsões e vislumbres fugazes. A
perspectiva formada pela experiência do artista no mundo
não se impõe, manifesta-se.

A paisagem visual resultante se desdobra perturbadora pela mistura de componentes paradoxais. Nela acentuam-se as tensões entre intranscendência aparente da imagem, imediatismo do *flash*, ausência do conotativo e da intencionalidade concentrada no próprio fato que encarna: a mudança do artista de Cuenca, sua cidade natal, para a grande cidade da arte, que é a Bienal paulista. Talvez essa trajetória, que exemplifica o desejo de chegar a uma meta — *status*, consagração —, seja aquela que dá sentido à prolixa artesanalidade que condensa esta obra, encarnada na pintura. A passagem entre qualidade pictórica e fotografia instantânea, o valor documental e de aura de cada segmento ativam a proposta. | *Lupe Álvarez* 

Impressions of a journey; this might serve as the disturbing trademark left by Pablo Cardoso. The prerogative of the traveller's accidental glance, of this revealing stirring of the image, which condenses the vague and fleeting vision prior to the [object's] discernment. All is revealed in moving from place to place. Neither forethought nor concern is given to capturing the outline of the place or its exact whereabouts. More than simply engaging in the adventure proffered by representation, Cardoso bets all on the whim of a glance, owing to its connection with the *eye-world* which articulates space, re-fashioning time and presenting itself to us as something other than itself, both seeing and *see-able*.

All this exists for me—seems to be the utterance resulting from the unpredictable and unpremeditated glimpse. Proximity, definition and blurring are caught sight of merely as impulses. Ignoring the notion of unity and with no apparent uniting element, the whole is presented as a series of *nows* that, in succession, advance towards the objective. A field of perception sparkles forth full of tidal motions, pulsations and fleeting glimpses. The perspective formed by the artist from within the world does not impose, but rather reveals itself.

The resulting visual landscape disturbingly unfolds through a mixture of paradoxes. In such a landscape tensions are brought to the fore between the lack of apparent transcendence of the image, the immediacy of the flash, the absence of the connotative and the intentionality concentrated in the act which embodies it: the artist's relocation from Cuenca, the city of his birth, to the great epicentre of art, the Bienal de São Paulo. Perhaps this trajectory will exemplify the desire to reach a goal — status, consecration, or whatever lends meaning to the prolific craftsmanship which is distilled into this work, embodied by the medium of painting. The overlap between pictorial quality and the instantaneous quality of the photograph, the documentary and auratic value of each segment, lend momentum to the proposal. | Lupe Álvarez















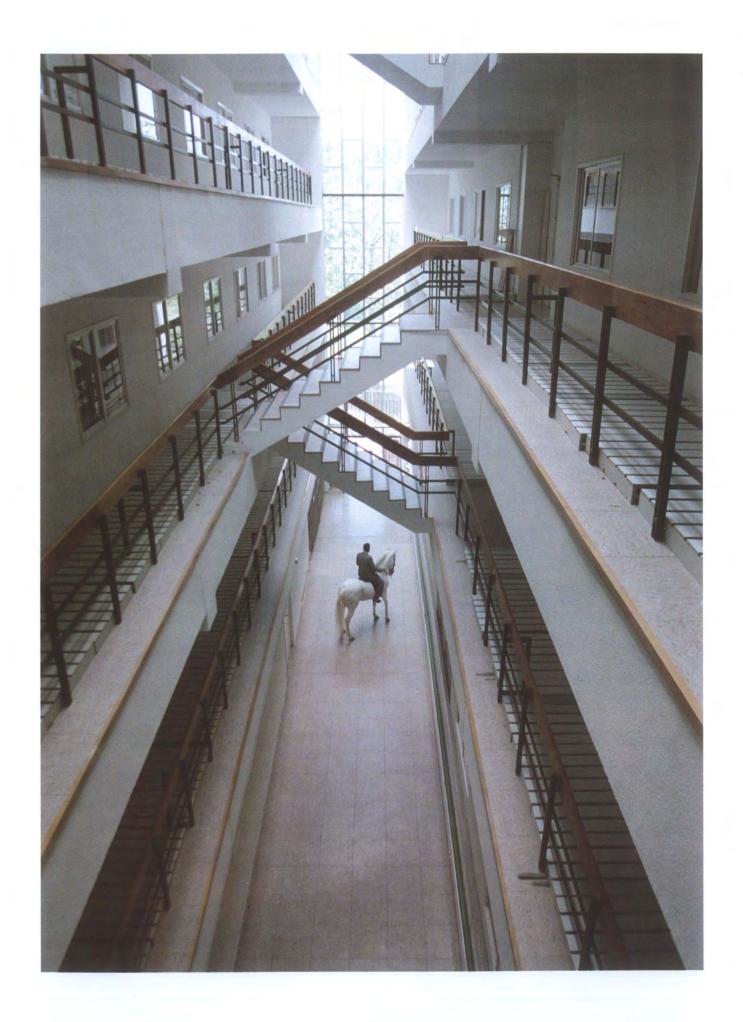


Sanchez Castillo desenvolve sua prática artística no campo conceitual situado entre a escultura, o vídeo, o texto e a performance para investigar a relação entre arte e poder, espaços públicos e memória coletiva, tanto em âmbito nacional como internacional. O artista evoca os cânones da pintura de História, o monumento e o documentário para entrar no contexto do atual desmantelamento das convenções acerca da História. Esse elemento estrutural está ligado à contestação do modelo tradicional da História, como progressão linear de eventos, e vem sendo reformulado sob a forma de repetição (como na idéia do "eterno retorno" de Nietzsche). O aspecto temporal está relacionado com o fato de que sociedades culturalmente distintas, como os países da Península Balcânica e a China, estarem passando por transformações radicais num ritmo considerado "mais rápido do que a história". Sanchez Castillo observa que, "a história recente da Espanha busca eliminar das ruas o excesso de signos e símbolos que caracterizaram o período franquista. Fico me perguntando onde estes símbolos estão sendo guardados. Também gostaria de saber se a arte pode utilizá-los como resíduos ou alicerces de nossa história artística atual. Muitas vezes, as pessoas precisam reconstruir a memória dos eventos. A arte pode falar metaforicamente, onde as outras disciplinas falharam, para nos posicionar diante das estruturas da história".

Atuando como um contrabandista da memória social e política, Sanchez Castillo afronta a amnésia coletiva de nossos tempos por meio de várias estratégias, que incluem vasculhar o passado, com o intuito de reavaliar e melhor compreender o presente, e também pelo uso do lúdico, jogos, humor e subversão de significados. Seu trabalho oferece um subtexto cultural aos quebra-cabeças e becos sem saída que convulsionaram os tempos idos e os atuais, e também fala das relações criativas entre os artistas e o mundo em que vivem, sugerindo que a arte em si pode ser percebida como uma voz privilegiada da História. | *Katya García-Antón* | 1. Leonidas Donskis. "Faster Than History Yet Slower Than a Lifetime" in: cat. exp. *Faster than History. Perspectives on the Future of Art in the Baltic Countries, Finland and Russia*. Helsinque: Kiasma, 2004, p. 20.

Sanchez Castillo develops his artistic practice within the conceptual terrain found between sculpture, video, text and performance in order to investigate the relation between art and power, between public spaces and collective memory at a national and international level. The artist summons the canons of History Painting, the monument and the documentary in order to partake in the current dismantling of the conventions of History. The structural element is linked on the one hand to the contestation of a traditional model of History, one defined by a linear progression of events, and on the other to the reformulation of History as a form of repetition (as in Nietzsche's sense of 'eternal recurrence'). The temporal aspect is related to the fact that societies as farranging as the Baltic states and China are undergoing radical transformations at a pace which has been calibrated as being 'faster than history'. Sanchez Castillo observes that: 'Spanish recent history is trying to eliminate from streets the excess of signs and symbols that characterised Franco's period. I wonder where they are being stored, and I would like to attempt to see if art can use them as the remnants, the building blocks, of our current art history. Sometimes one needs to reconstruct the memory of events. Art can speak metaphorically, in a way that other disciplines failed, in order to relocate us in the structures of history."

A smuggler of political and social memories, Sanchez Castillo grapples with the collective amnesia of our times through a range of strategies that include the excavation of the past in order to reassess and better comprehend the present, as well as play, games, humour, and subversion of meaning. His work offers a cultural subtext to the conundrums and culs-de-sac posed by the convulsions of current and by-gone times. It speaks also of the creative relationships between artists and the world they inhabit, suggesting that art itself might be seen as a privileged voice of History. | Katya García-Antón | 1. Leonidas Donskis. "Faster Than History Yet Slower Than a Lifetime", in: cat. exh. Faster than History. Contemporary Perspectives on the Future of Art in the Baltic Countries, Finland and Russia. Helsinky: Kiasma, 2004, p. 20.



## Arte americana hoje

Há muito extinguiu-se o otimismo do modernismo e tornaram-se discutíveis as exultantes negações do pós-modernismo, devido a um mundo atormentado por terrores reais. Os artistas, hoje, procuram fincar pé entre o caos e a arregimentação. Encontramos, na Bienal de São Paulo, pouco daquele comentário político explícito que dominou a Documenta 11, nascido da presunção cada vez mais problemática de que é possível diferenciar os "mocinhos" dos "bandidos". Em vez disso, embora aqui os artistas continuem engajados no mundo, as questões políticas e sociais emergem mais obliquamente em sua obra e tendem a ser envoltas em lampejos de poesia e invenção.

O fato parece se aplicar à obra que está sendo criada atualmente por artistas residentes nos Estados Unidos. A despeito da retórica do bem e do mal, que permeia o diálogo político na América, seus artistas tendem a deslocar-se por aquelas áreas cinzas, explorando o território situado entre os gêneros, as disciplinas, as mídias e as visões de mundo. Cidadãos do mundo e, freqüentemente, imigrantes de muitas terras distantes, eles trazem para nós vislumbres de uma nova realidade, na qual distinções rígidas e fronteiras bem definidas já não servem mais a quaisquer propósitos úteis.

Em consonância com essa realidade, o Fund for v. s. Artists at International Festivals and Exhibitions (Fundo para Artistas Americanos em Festivais e Exposições Internacionais), parceria que subvenciona a arte americana em exposições de grande relevância, já não apóia mais, na Bienal de São Paulo, um artista oficialmente patrocinado. Agora, o Fundo contribui para a subvenção de todos aqueles artistas participantes da mostra que são cidadãos americanos ou que têm o visto permanente de residência. Na prática, isso significa que os representantes dos Estados Unidos incluem aqueles que ali residiram durante toda a vida e os artistas nascidos em países como a Etiópia, Austrália e Cuba.

A obra diversificada produzida por esses artistas reflete suas origens cosmopolitas, mas também é possível tentar assinalar algumas preocupações comuns. A recente Bienal do Whitney, uma exposição muito caluniada, investida da missão quase impossível de privilegiar as melhores obras criadas nos Estados Unidos nos dois últimos anos, identifica a nostalgia como algo que prevalece na sensibilidade de nossos dias. No entanto, se for verdade, não foi a nostalgia, no seu sentido mais simples, que se comemorou durante a era Reagan, como um anseio de um "amanhecer na América". Esse sentimento mescla-se a um

sentimento de apreensão, a uma sensação de que o futuro jamais poderá ser simplesmente a restauração de uma era dourada, provavelmente fantástica. Em contraposição ao aspecto sombrio há uma reafirmação da esperança, que se manifesta numa celebração da imaginação. Os artistas extrapolam o mundo que os cerca para criar outras esferas, em que as restrições dos usos e costumes, dos princípios científicos e da consistência estética não mais predominam. Nessas realidades inventadas, a utopia funde-se com a distopia, num espelho distorcido, que, entretanto, muito nos diz sobre o que somos hoje.

Essa mescla de melancolia e esperança é evidente em obras que possuem, aliás, um *modus operandi* muito diferenciado. Uma rara exploração de um tema caracteristicamente americano se encontra no ensaio fotográfico de Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*. A imagem nos leva a uma relaxada viagem ao longo do caudaloso rio Mississippi, desde as frias e setentrionais paragens do norte de Minnesota até sua foz em Nova Orléans. É território mítico, outrora navegado por Huckleberry Finn e seu companheiro Jim, o escravo fugido, personagens de Mark Twain. Para a maioria dos espectadores americanos contemporâneos, a jornada de Soth pelas cidades ribeirinhas em declínio, pequeninas igrejas evangélicas e bordéis decadentes parecerá tão exótica quanto uma viagem Nilo abaixo. Tudo isso pode ser um presente real, mas é igualmente convincente como um passado ficcional.

As complexas respostas engendradas pela odisséia de Soth voltam a emergir sob uma forma muito diferente na obra de Jorge Pardo. Temos novamente uma estranha mistura de passado e presente, neste caso apresentada sob a forma de entornos arquitetônicos que recorrem intensamente a versões outrora desacreditadas do "retro-modernismo" dos anos 50 e 60. Para Pardo, nascido em Havana em 1963, isso não passa de mera memória cultural. Os estilos parecem existir em sua obra entre aspas — não são autenticamente históricos nem verdadeiramente contemporâneos. Suas cores exuberantes e suas formas meio familiares nos levam a oscilar entre a nostalgia e a fantasia.

Outros artistas americanos transmitem uma sensação de desconforto e uma consciência do tributo humano exigido pelo modo como vivemos hoje. Em suas telas, que possuem a escala de um mural, Toba Khedoori torna reconhecíveis detalhes arquitetônicos — portas, janelas, grades, cercas — por meio de detalhes precisos. No entanto, eles nos são apresentados em superfícies vastas, vazias, que evocam um sentimento de alienação e isolamento, no âmago de nossa existência urbana, supostamente comunitária.

Para Julie Mehretu, a experiência urbana produziu um efeito oposto. Seus desenhos explosivos, em camadas, recorrem a mapas, diagramas, formas arquitetônicas e grades de planejamento urbano para criar o senso da poderosa energia e da escala das cidades modernas. No entanto, apesar de seu aparente distanciamento do tranqüilo vazio de Khedoori, a obra de Mehretu compartilha um sentimento de alienação humana. Diante dessas pulsantes redes de movimento, a presença humana parece reduzida a pouco mais do que uma pequenina partícula, impelida por forças maiores.

A natureza também não oferece o refúgio psíquico em que se abrigaram outrora os paisagistas americanos. Em vez disso, ela é também lugar de desassossego, permeado por uma crescente sensação de que desequilibramos a ordem da natureza. A escultora Rachel Berwick é obcecada por várias espécies de extinções, que vão da morte das espécies animais até o desaparecimento das línguas humanas. Ela, entretanto, é tudo, menos uma ludita, que rejeita sem refletir os avanços da tecnologia e da ciência em favor do sonho de uma sociedade pré-tecnológica. Ao contrário, sua obra explora programas de computação e processos de fabricação para recriar um fac-símile daquilo que foi perdido.

Mark Dion exibe semelhante anseio de adotar os instrumentos da modernidade ao mesmo tempo em que celebra a fragilidade da natureza diante do avanço tecnológico. Ecólogo urbano com estilo próprio, ele recorre a repertórios de informação científica e a mostras de museus de história natural para examinar os relacionamentos entre homens, animais e meio ambiente. Há, com freqüência, um veio melancólico em sua obra, quando ele nos faz lembrar de que as mesmas especulações científicas, que possibilitaram classificar e compreender tanto sobre o mundo natural, também foram fundamentais para ameaçar a continuidade de sua existência.

A ciência recebe um tratamento mais irônico na obra de outros artistas. Os Neistat Brothers criam vídeos de curta duração, bem-humorados, que, segundo as palavras de um comentarista, evocam "experimentos científicos de adolescentes que extrapolaram". Isso ocorre particularmente nas obras aqui incluídas, que a princípio parecem ser uma documentação acurada de investigações científicas que podem ser realizadas por meio de produtos domésticos comuns. Entretanto, na seqüência das experiências, o espectador começa a perceber um certo nível de jubilosa destruição e sadismo, subjacentes a esforços direcionados ostensivamente a obter um conhecimento objetivo.

O romance contemporâneo, com sua carga de violência e destruição, também se encontra presente na obra de Tom Sachs, que criou armas que funcionam, a partir de encanamentos e madeira, e revestiu armas mortíferas com a sedução que emana das marcas de um designer. Suas criações são bem-humoradas, mas também possuem uma certa crispação e desafiam os espectadores a reconhecer a própria cumplicidade com os impulsos mais escusos da sociedade.

Existe, por outro lado, um sentimento de esperança nas obras de outros artistas que aqui comparecem. Matthew Ritchie inventou toda uma cosmologia baseada nos mitos de criação do mundo ocidental. Em seu mundo virtual, um bando de sete agentes celestiais danificados representa diferentes partes do cérebro humano. Expelidos do céu, eles caem na terra e se estilhaçam em segmentos por sete continentes; em seguida combinam-se e recombinam-se em um conjunto quase infinito de possíveis narrativas.

O conceito de impureza, recombinação e mistura promíscua também serve à pintora Inka Essenhigh como modelo de uma realidade alternativa e fantástica. Em sua obra, figuras baseadas em influências tão diversas como as pinturas italianas da Renascença, as gravuras Ukiyo-e japonesas, as miniaturas persas, o surrealismo à la Salvador Dalí e a animação *hightech* se moldam e se redefinem em criaturas híbridas, cada vez mais notáveis. Naquilo que se pode considerar uma metáfora do funcionamento da imaginação criativa, estes artistas consideram a hibridez o princípio ativador do progresso. Eles sugerem que o crescimento e a mudança só se tornam possíveis quando as fronteiras são mantidas em estado fluido.

Embora sejam, com freqüência, emissários da esperança, hoje os artistas se mostram reticentes em relação ao tipo de visões utópicas que dominaram a arte nos primórdios do século passado. Entre os americanos aqui representados, aquela que mais perto se aproxima de sugerir uma aspiração utópica é Catherine Opie. Suas fotos etéreas registram surfistas numa mescla de borrifos e névoa, que parecem estar na iminência de se dissolverem na atmosfera que os rodeia. No entanto, mesmo aqui, as visões da utopia são grandemente restringidas, pois o estado de graça, aí retratado, deriva da pertença a uma sub-cultura muito específica e não está disponível numa escala mais ampla.

Outrora pareceu possível resumir a categoria da arte americana por meio da referência a um conjunto de frases descritivas. Ela, em vários momentos, foi "monumental", "heróica", "materialista" ou "literal". Esses dias, porém, há muito se encerraram. A arte americana, hoje, continua sendo um termômetro sensível do mundo que nos rodeia, mas este mundo perdeu boa parte daquilo que o conformava e singularizava. Assim os artistas, como o resto de nós, continuam a tentar assenhorear-se das sombras cambiantes e das verdades escorregadias, ao mesmo tempo em que procuram desesperadamente conferir um sentido a tudo isto.

## American art today

With Modernism's optimism long extinguished and postmodernism's cheery negations rendered moot by a world beset with real terrors, artists today seek a foothold between chaos and regimentation. At the Bienal de São Paulo, one finds little of the overt political commentary that dominated Documenta 11 and grew out of an increasingly problematic assumption that one can tell the "good guys" from the "bad guys." Instead, although the artists here remain engaged in the world, social and political issues surface more obliquely in their work, and tend to be burnished by flashes of poetry and invention.

This seems especially true of the work currently being created by artists residing in the United States. Despite the rhetoric of good and evil, which pervades the political dialogue in America, its artists tend to lurk in the gray areas — exploring the territory between genres, disciplines, media and worldviews. Citizens of the world, and frequently, immigrants from many distant lands, they bring us glimpses of a new reality in which stark distinctions and clear-cut boundaries no longer serve any useful purpose.

In keeping with this reality, the Fund for u.s. Artists at International Festivals and Exhibitions, the partnership that supports American art at major exhibitions, no longer backs an officially sponsored artist at the Bienal de São Paulo. Instead, the Fund contributes to the support of all invited artists in the show who are citizens or permanent residents. In practice, this means that u.s. representatives include both lifelong residents of the United States and natives of places like Ethiopia, Australia, and Cuba.

The diverse work produced by these artists reflects their cosmopolitan origins. But, it is also possible to point tentatively to certain shared concerns. The recent Whitney Biennial, that much maligned exhibition invested with the near impossible charge of ferreting out the best work created in the United States over the previous two years, identifies nostalgia as a reigning sensibility today. But if this is so, it is not nostalgia in the simple sense which was celebrated during the Reagan era as a longing for "morning in America." Instead, it is mixed with a sense of dread; a feeling that the future can never be simply a reinstatement of some distant and probably fantastical golden age.

Countering this somber sentiment is a reassertion of hope that manifests itself in a celebration of the imagination. Artists extrapolate from the world at hand to create other

realms where the restrictions of social mores, scientific principles and aesthetic consistency no longer hold. In these invented realities utopia merges with dystopia in a distorted mirror that nevertheless tells us a great deal about who we are today.

This mingling of melancholy and hope is evident in works with otherwise very different *modus operandi*. A rare exploration of a distinctly "American" subject matter is found in Alec Soth's photo essay *Sleeping by the Mississippi*. The images take us on a leisurely journey down the length of the mighty Mississippi River from the cold northern reaches of Minnesota to its mouth in New Orleans. This is mythic territory, once navigated by Mark Twain's Huckleberry Finn and his companion Jim, the escaped slave. For most contemporary American viewers, Soth's journey through declining river towns, tiny evangelical churches and seedy whorehouses will seem as exotic as a trip down the Nile. This may be an actual present, but it is equally convincing as a fictional past.

The complex responses engendered by Soth's odyssey resurface in a very different form in the work of Jorge Pardo. Again there is a strange mingling of past and present, here served up in the form of architectural environments that draw heavily on once discredited versions of the "retro modernism" of the 1950s and '60s. A mere cultural memory for Pardo, who was born in 1963 in Havana, these styles seem to exist in his work between quotation marks — neither authentically historical nor truly contemporary. Their exuberant colors and half-familiar forms send us oscillating between nostalgia and fantasy.

Other American artists convey a sense of unease and an awareness of the human toll exacted by the way we live now. In her mural-sized paintings, Toba Khedoori renders recognizable architectural details — doors, windows, railings, fences in precise detail. However, they are presented within vast empty expanses, which evoke a sense of alienation and isolation at the heart of our supposedly communal urban existence.

For Julie Mehretu, the urban experience has produced an opposite effect. Her layered, explosive drawings draw on maps, diagrams, architectural forms and urban-planning grids to create sense of the overwhelming energy and scale of modern cities. But despite their apparent distance from Khedoori's quiet emptiness, Mehretu's works share a sense of human estrangement. In the face of these pulsing webs of movement, the human presence seems reduced to little more than a tiny speck tossed about by larger forces.

Nor does nature offer the psychic refuge once embraced by generations of American landscape artists. Instead, it is also a site of uneasiness, suffused with a growing sense that we have disrupted the natural order of nature. Sculptor Rachel Berwick is haunted by extinctions of various sorts — ranging from the death of animal species to the disappearance of human languages. However, she is anything but a Luddite, unthinkingly rejecting the advances of technology and science in favor of the dream of a pre-technological society. Instead, her work exploits computer programs and fabrication processes to re-create a facsimile of what has been lost.

Mark Dion exhibits a similar willingness to embrace the tools of modernity while celebrating the fragility of nature in the face of technological advance. A self-styled urban ecologist, he draws on modes of scientific information gathering and natural museum display to examine the relationships of humans, animals and the environment. There is often a melancholic twist to his work, as he reminds us that the same scientific turn of mind which has made it possible to classify and understand so much about the natural world has also been instrumental in threatening its continued existence.

Science comes in for a more ironic treatment in the work of other artists. The Neistat Brothers create short humorous videos that, in the words of one commentator, evoke the "spirit of teenage science experiments gone gonzo." This is particularly so in the works included here, which appear at first to be straightforward documentations of scientific investigations which can be carried out with ordinary household products. But as the sequence of experiments unfolds, the viewer becomes aware of a certain level of joyful destruction and sadism that underlie efforts ostensibly directed at gaining objective knowledge.

The contemporary romance with violence and destruction comes to the fore as well in the work of Tom Sachs, who has created functioning guns out of plumbing pipes and

lumber, and dressed killing machines in the accoutrements of designer labels. His works are humorous, but they also have an edge, daring viewers to acknowledge their own complicity in society's darker impulses.

On the other hand, there is a sense of promise in the works of other artists here. Matthew Ritchie has invented a whole cosmology based on the creation myths of the Western world. In his virtual world, a gang of seven damaged celestial agents represents different parts of the human brain. Thrown from heaven, they fall to earth and shatter into segments across seven continents, then combine and recombine in an almost infinite set of possible narratives.

The notion of impurity, recombination and promiscuous mixing also serves painter Inka Essenhigh as a template for a fantastic alternative reality. In her work, figures based on influences as diverse as Italian Renaissance paintings, Japanese Ukiyo-e prints, Persian miniatures, Salvador Daliesque surrealism and high-tech animation morph and redefine themselves into ever more remarkable hybrid creatures. In what may be a metaphor for the workings of the creative imagination, these artists regard hybridity as the activating principle of progress. They suggest that growth and change are only possible when boundaries are kept fluid.

Though they are frequently emissaries of hope, artists today are leary of the kind of utopian visions which dominated art at the opening of the last century. Among the Americans here, the one who comes nearest to suggesting a utopian aspiration is Catherine Opie. Her ethereal photographs capture surfers in a mix of spray and mist seemingly on the verge of dissolving into the atmosphere around them. Yet even here, visions of utopia are severely curtailed, as the depicted state of grace comes from membership in a very specific subculture and is not available on a larger scale.

It once seemed possible to sum up the category American Art through reference to a set of descriptive phrases. It was, at various moments, "monumental," "heroic," "materialistic," or "literal". However, those days are long gone. American art today remains a sensitive barometer of the surrounding world, but that world itself has lost much of its distinctive shape. Thus artists, like the rest of us, continue to try to grasp hold of the shifting shadows and slippery truths while trying desperately to make sense of it all.

ELE FREIA PARA O ARCO-ÍRIS¹ | A produção de Jukka Korkeila consiste de pintura propriamente dita, desenhos, aquarelas e, mais recentemente, pinturas murais, que incorporam todos esses elementos. De acordo com o artista, o motivo subjacente a essas pinturas murais "teatrais" tem sido o ímpeto constante de alargar as fronteiras da pintura em geral, e suas limitações pessoais, em partiçular. "Este questionamento situa-se no âmago da política de (minha) pintura e sempre se situou. Pintar para um espaço específico leva a pintura de volta a sua situação original, na qual as obras são executadas in situ. Gosto do efeito perturbador que a pintura mural exerce sobre o caráter, semelhante a um objeto, da pintura de cavalete. Uma pintura mural altera a experiência de espaço do espectador e introduz sensações corpóreas".

Korkeila, por meio de suas pinturas físicas, explora as características inerentes da pintura, que não podem ser realizadas com qualquer outro meio. "Aquilo que separa a pintura das novas mídias é o toque humano, a tatilidade e os sinais deixados por um artista. O significado dessas marcas na obra tem-se tornado mais importante, a despeito e por causa dos avanços tecnológicos cada vez maiores. Uma imagem reproduzida digitalmente jamais poderá alcançar a tatilidade da própria pintura". Ele acredita firmemente que o artista, com sua obra, pode afetar os discursos dominantes e os modos de pensamento, embora a pintura seja um meio relativamente lento e ineficiente. "O efeito jamais é imediato. Você pode passar anos contemplando a obra. É um processo cumulativo e a interação entre a obra e o espectador requer certos modos de representação, que podem ser considerados datados". Ao nos determos diante das obras de Korkeila, cromaticamente ricas, a validade e vitalidade do meio que ele escolheu tornam-se cada vez mais claras em cada pincelada que ele dá. | Kari Immonen | 1. O título é um trocadilho com uma expressão utilizada em adesivos de carros nos países de língua inglesa, em que se lê I brake for animals, que quer dizer literalmente que o proprietário do carro freia o carro quando animais cruzam a pista, ou seja, são defensores de animais.

HE BRAKES FOR RAINBOWS | Jukka Korkeila's production consists of paintings proper, drawings, watercolours and more recently of wall paintings, which incorporate the aforementioned elements. According to Korkeila the underlying reason behind these "theatrical" wall paintings has been the constant urge to push the boundaries of painting in general, and his personal limitations in particular. "This questioning is very much at the core of the politics of (my) painting, and always has been. Painting for a specific space brings the painting back to its original situation, where the works are executed *in situ*. I like the disturbing effect that wall painting has on the object-like character of easel painting. A wall painting alters the viewer's experience of the space and brings in corporeal sensations."

With his physical paintings Korkeila explores the inherent characteristics of painting, which cannot be realised with any other medium: "The thing that separates painting from new media is the human touch, tactility and the signs left by an artist. The significance of these marks in the work has become more important, in spite and because of the ever-increasing technological advances. A digitally reproduced image can never attain the tactility of painting proper." He believes firmly that the artist can, through his works, affect dominant discourses and modes of thought — even though painting is a relatively slow and inefficient medium. "The effect is never immediate. You can spend years looking at the work. It's a cumulative process and the interaction between the work and the viewer requires certain modes of presentation, which many consider to be out of date." When braking in front of Korkeila's chromatically rich works the validity and vitality of his chosen medium become clearer by the stroke. Kari Immonen





Tears of Eros, 2003; acrílica sobre tela [acrylic on canvas]; 100 x 120 cm; cortesia [courtesy] Galleri Stefan Andersson, Umeå, Sweden; foto [photo] Jussi Tiainen

próxima página [following page] *Tyrolean Sunset*, 2003; acrílica sobre tela [acrylic on canvas]; 170 x 170 cm; cortesia [courtesy] Galleri Stefan Andersson, Umeå, Sweden; foto [photo] Jussi Tiainen



SEVEN MINUTES BEFORE | A proposta de Melik Ohanian para a 26ª Bienal de São Paulo é signo de uma mutação da forma cinematográfica, que, por sua vez, é emblemática do espaço-tempo contemporâneo.

Em termos estritamente técnicos, o que as sete telas justapostas de *Seven Minutes Before* contam é a passagem da verticalidade vetorizada da projeção à horizontalidade *simultânea* de histórias em paralelo, pontualmente convergentes. O acontecimento, o "acidente" com o qual termina essa antecipação de sete minutos, não se situa numa cadeia temporal unívoca. É percebido a partir da representação tangível de sete fluxos temporais distintos e prosseguirá com a divergência temporal desses mesmos sete fluxos. Essa difração, esse estilhaçamento não-hierarquizado da representação do tempo, funciona como sintoma plástico do espaço-mundo no qual vivemos.

Cabe ao projeto do livro que acompanha o dispositivo pós-cinematográfico de *Seven Minutes Before* revelar seus contornos, prolongando na ordem do texto a experiência sensível e conceptual à qual a obra nos convida.

Quais são as coordenadas inelutáveis deste mundo que dizemos "habitar"?

KRISTALE Company, sociedade em nome da qual o conjunto de realizações de Melik Ohanian será doravante executado, é mais uma maneira de inserção na realidade desse espaço. É o lugar aberto onde a multidão dessas trajetórias individuais e coletivas vai encontrar um teto para reunir-se. | *Jean Christophe Royoux* para KRISTALE Company

SEVEN MINUTES BEFORE | The proposal of Melik Ohanian for the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo is the landmark of a mutation in the cinematographic form, itself emblematic of the contemporary time-space unit.

In regard to strictly technical aspects, the seven juxtaposed screens of *Seven Minutes Before* are the vectorized verticality of a projection to the *simultaneous* horizontality of parallel stories punctually converging. The event, "the accident" over which this seven-minute anticipation is attained, is no longer taken in a univocal temporal chain. It is perceived after the tangible representation of seven distinctive temporal fluxes, and will be pursued from the temporal divergence of these seven fluxes. This diffraction, this non-hierarchized explosion of the depiction of time works as the plastic symptom of the space-world we live in.

It is in the project of the book that follows the postcinematographic devices of *Seven Minutes Before* that its contours are revealed, by extending within the order of the text the sensitive and conceptual experience that the work conveys us.

Which are the untraceable coordinates of this world that we believe to "live in"?

KRISTALE Company, the society in name of which the group of works of Melik Ohanian will be from now on realized, is another way to be placed in the reality of this space. It is the open place where the multitude of these individual and collective ways will find a ceiling to get together. | *Jean Christophe Royoux* for KRISTALE Company













As portentosas instalações arquitetônicas de Mike Nelson envolvem o público em uma narrativa que vai se desdobrando, enquanto as pessoas são levadas a fazer uma viagem rica em detalhes cênicos. As construções ficcionais do artista são repletas de referências literárias e cinematográficas, incluindo o contexto geográfico, histórico e cultural do ambiente em que se localizam. A instalação *Magazin*, feita para a 8ª Bienal de Istambul em 2003, mostrava uma parafernália fotográfica recém-abandonada numa câmara escura. Nelson montou sua instalação em salas contíguas, em forma de celas, no pátio de um caravançará (hospedaria) do século xVII, localizado numa parte antiga e movimentada de Istambul, com suas ruas e becos bizantinos fervilhantes. Esse cenário formava uma parte da obra, em que o visitante era obrigado a procurar o local da instalação.

A correspondência entre fato e ficção é fundamental na práxis do trabalho de Nelson: "Minha obra é mais como um livro do que um cenário de teatro. Ambos visam levar as pessoas para um limiar, instigá-las a pensar sobre o que está acontecendo no mundo real". O título de sua instalação para a 49ª Bienal de Veneza em 2001, *The Deliverance and the Patience*, se referia a dois navios que navegaram das Bermudas à Virgínia no século xvii. Com 16 salas interligadas e corredores espalhados por uma cervejaria desativada no Canal de Giudecca, em Veneza, a instalação contava uma história de pirataria celebrada no livro *Cidades da noite vermelha*, de William Burroughs, que teve grande influência narrativa e estrutural sobre a obra de Nelson.

Para criar sua nova instalação na 26ª Bienal de São Paulo, Nelson escolheu ocupar o porão do Pavilhão da Bienal, que foi projetado por Oscar Niemeyer. É a primeira vez que o subsolo do edifício será utilizado como local de exposição. O trabalho faz referência à história da Bienal e do próprio Pavilhão. | *Richard Riley* 

Mike Nelson's large-scale architectural installations envelop the viewers in an unfolding narrative as they are led on a journey through a series of meticulously detailed *mise-enscènes*. His fictional constructs are steeped in both literary and cinematic references while also drawing upon the geography, history and cultural context of the environment in which they are located. *Magazin*, 2003, his installation for the 8<sup>th</sup> Istanbul Biennial, featured the paraphernalia of a recently abandoned photographic darkroom. Built in adjoining cell-like rooms in a 17th century caravanserai courtyard building in an ancient part of Istanbul, the daily life of the teeming, Byzantine streets and alleys of the immediate neighbourhood formed an integral part of the work as each visitor was forced to search out its location.

The weaving of fact and fiction is fundamental to Nelson's practice: "For me, my work is more like a book than a stage set. The whole point of both is to draw people into a realm, to encourage them to think of what's going on as real." The title for his work for the 49<sup>th</sup> Venice Biennale in 2001, *The Deliverance and the Patience*, referred to two ships which sailed from Bermuda to Virginia in the 17th century. Comprising sixteen inter-connecting rooms and corridors built in a disused brewery on the Giudecca, Nelson revealed that a story of piracy in William Burroughs's *Cities of the Red Night* was in part both a narrative and structural influence on the work.

For the 26<sup>th</sup> Bienal de São Paulo, Nelson has co-opted part of the basement of Oscar Niemeyer's pavilion to create a new installation. This is the first time the lower ground level has been used as part of the Bienal, and the work draws reference to the history of both the exhibition and the building itself. | *Richard Riley* 

The Cosmic Legend of the Uroboros Serpent, 2001; técnica mista [mixed media]; vista da instalação [installation view] Turner Prize exhibition, Tate Britain, 2001; cortesia do artista [courtesy of the artist] & Matt's Gallery, London

próximas páginas [following pages]: *The Deliverance and the Patience*, 2001; técnica mista [mixed media]; projeto feito para [commissioned for] 49th Biennale di Venezia, 2001; vista da instalação [installation view] Ex Birreria, Giudecca, Venice; cortesia do artista [courtesy of the artist] & Matt's Gallery, London *The Pumpkin Palace*, 2003—detalhe [detail]; Ônibus GMC ano 1964 convertido e técnica mista [converted 1964 GMC bus and mixed media]; cortesia do artista [courtesy of the artist] & Matt's Gallery, London

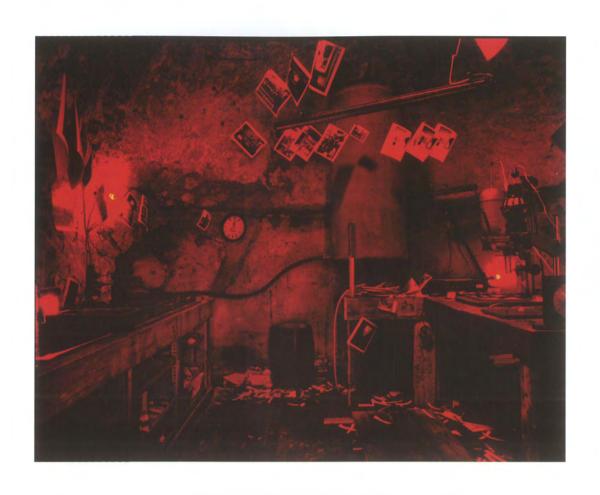
Magazin, 2003; câmara escura construída em espaço encontrado, técnica mista [found space with constructed darkroom, mixed media]; vista da instalação [installation view] Buyuk Valide Han, Istanbul Biennial, 2003; cortesia do artista [courtesy of the artist] & Matt's Gallery, London

Nothing Is True. Everything Is Permitted, 2001; técnica mista [mixed media]; vista da instalação [installation view] ICA Galleries, Institute of Contemporary Arts, London, 2001; cortesia do artista [courtesy of the artist] & Matt's Gallery, London











ATHENS-BEIJING | Em sua instalação interativa Athens-Bei-jing, o artista grego Harris Kondosphyris explora, basicamente, questões relativas à comunicação humana e ao autoconhecimento, tecendo comentários irônicos a respeito das imagens estereotipadas que a cultura ocidental tem de outras culturas. Em ambas as ernativo de percepção da realidade, que não só aciona os mecanismos cognitivos da mente, como também estimula a imaginação criativa por meio da abordagem sensorial do mundo físico.

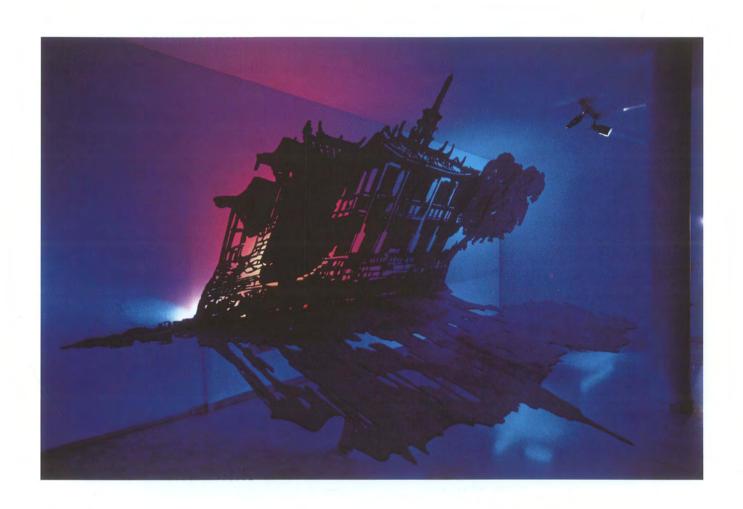
A Migrant's Ark é uma ilusão óptica sobre a ambigüidade do momento no tempo (alvorecer ou escurecer?) e é percebida pelos sentidos por meio do "teatro de sombras", que é projetado no espaço pela sinergia entre o perfume onipresente da lembrança e a doce nostalgia (Orestes Davias), pelo som da música eletromagnética (Vassilis Kokkas) e sussurros de poemas recitados em uma nova forma de esperanto (Panagiotis Bosnakis).

Na outra parte da instalação, denominada Heart of Darkness, graças às propriedades refletivas do aço inoxidável, o espectador é inserido na instalação e pode ser observado na pintura de parede "fria e impessoal" de uma megalópole moderna superpopulosa. A imagem fragmentada dessa megalópole, refletida sobre a folha de metal, é registrada na composição. Ao mesmo tempo, as sombras das pessoas representadas no trabalho de Kondosphyris projetam-se no espaço com a presença física dos observadores. Nesse intercâmbio constante, as sombras — como reflexos que ainda estão para encontrar o espelho - realçam a diversidade presente em um dado momento e um dado lugar. Já os espelhos-refletores tornam-se passagens transparentes que permitem adentrar uma outra dimensão e realidade e nos convidam a interagir e especular sobre seus limites. Em um mundo de constantes mudanças, a necessidade de interação entre novos instrumentos e métodos de percepção do mundo em que vivemos torna-se cada vez mais premente. E a arte torna-se, ou pode tornar-se, uma maneira sinérgica de participar de uma nova realidade, oferecendonos passagens alternativas, como Alice através do espelho. Irini Savvani

ATHENS-BEIJING | Harris Kondosphyris, in his interactive installation Athens-Beijing, is exploring basic issues in human communication and self-knowledge, and commenting ironically on Western culture's stereotyped images of other cultures that differ from its own. In the two parts of his work, he proposes a different way of perceiving reality, which not only activates the cognitive mechanisms of the mind, but also stimulates the creative imagination by its sensory approach to the physical world.

The *Migrant's Ark*, an optical illusion on the ambiguity of the moment in time (dawn or dusk?), is perceived by the senses through the "shadow theatre" that projects into space by means of the synergy of the emerging scent of remembrance and sweet nostalgia (Orestes Davias), the sound of electromagnetic music (Vassilis Kokkas) and the whispers of poems in a new idiomatic Esperanto (Panagiotis Bosnakis).

In the Heart of Darkness, thanks to the reflective properties of the stainless steel, the viewer is included and seen simultaneously in the "cold, hard" multi-peopled wallpainting of a megalopolis today. Its fragmented image, as reflected on the pierced metal sheet, is recorded in the composition, while at the same time the shadows of those represented in the work come together in space with the physical presence of the viewers. Within a constant two-way relationship, the shadows as reflections that have not yet met the mirror determine the otherness of a particular moment in a particular place. At the same time, the mirror-inflectors become transparent passageways that make it possible to enter another dimension and reality that invites us to become acquainted with it and to speculate about its limits. Within the ever-changing world we live in, the need for interaction between the new instruments and the new methods of understanding the world becomes increasingly urgent. And art becomes, or can become, a synergic way of taking part in a new reality, by offering us passageways, like Alice through the looking-glass. | Irini Savvani

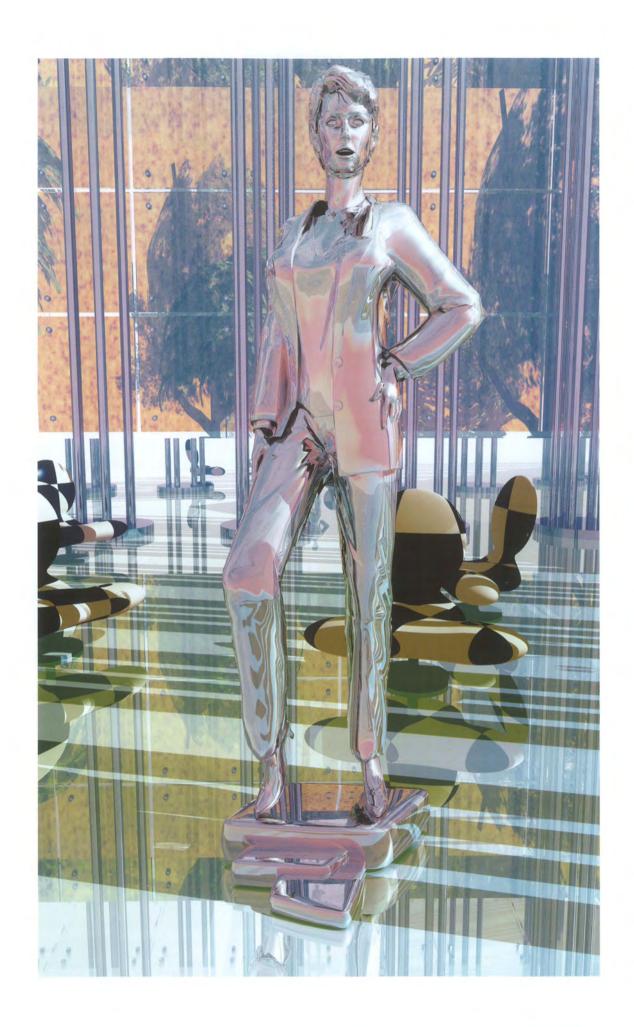


NOS PASSOS DE KUBRICK | O artista Péter Szarka já foi músico punk e DJ, atividades que formaram um paradigma para que a cultura da música alternativa encontrasse ressonância nas artes visuais, criando uma arte alternativa industrial. Nos anos 90, Szarka passou a usar fotocopiadoras em seus trabalhos e mais tarde escaneadores e computadores.

A pintura permaneceu um componente importante da obra de Szarka, que o artista entende como a prática da escolha acurada, de elocutio, quer esses elementos derivem da consciência do artista ou de um banco de imagens. Essa atitude pictural se faz presente nas suas rápidas intervenções que equilibram a visão interna com a imagem externa. O que é pintura e o que valida esse suporte? A resposta de Szarka reside na sua prática: o pintor é pj e o meio da pintura é o computador. Nesse tipo de pintura, não há traços individuais marcantes, apenas configurações consistentes. Os softwares que o artista utiliza são os programa de animação em 3D Brice e Poser, remanescentes de uma época heróica. Utilizar esse programa é como tentar criar O Parque dos Dinossauros em ambiente digital Amiga. As imagens são fantasias, visões, retratos ingênuos de um futurismo sentimental, vistos pelas possibilidades do presente. Szarka cria o que Gibson chama de "alucinações consensuais": observamos suas figuras a partir de paisagens ideais e interiores altamente estilizados. O artista exacerba o conflito entre a tradução de imagens computadorizadas e a pintura, mostrando composições vazias e sem narrativas, que remontam a uma história que não conseguimos reconstruir porque não há nada a reconstruir. Ao contrapor o computador com a pintura a óleo, o artista faz um movimento proposital para distrair o espectador. Apresentar a relação entre essas duas manifestações artísticas como problemática é o meio para uma "tergiversação" contínua. A intenção de Szarka é mais documentar o plano de fundo, a pintura em si, do que mostrar o quadro como um produto final. O que vemos é apenas um subproduto, mas algo de grande relevância. Sua atividade é uma "consciência (instintiva) da incompetência", uma estratégia artística de valor modelar. Seus quadros fazem troça do "artista moderno" que "pincela" com o computador, uma ridicularização declarada à "imagem digital". | *József Készman* 

AFTER KUBRICK | A former punk musician and DJ, Péter Szarka's initial activity was a paradigm case of the alternative music culture's finding its way into the visual arts, creating an industrial underground. In the 1990s he started using photocopiers, and then scanners and computers.

Painting remained an important facet in Szarka's work, which he understands as the practice of accurate choice, of elocutio, whether the elements derive from the artist's consciousness or an image database. The painterly attitude is present in the quick decisions that harmonize the inner vision with the external image. What is painting, and what makes the medium valid? Szarka's answer is his practice: the painter is a DJ, and the medium of painting is the computer. In this kind of painting there are no distinctive individual marks, only consistent configuration. The software he uses are 3D design programs Brice and Poser, representatives of the heroic age: using them is like attempting to create *Jurassic Park* with an *Amiga*. The pictures are fantasies, visions, naïve images of a sentimental futurism, seen through the possibilities of the present. Szarka renders what Gibson calls consensual hallucinations; we spy upon his people in ideal landscapes, highly designed interiors. He exaggerates the confusion of computer-aided image rendering and painting, tells narrativeless empty frames which keep referring back to a story we cannot reconstruct - because there is nothing to reconstruct. Pitting the computer against the oil painting is a move, done in bad faith, to distract; presenting their relation as problematic is the medium of continuous "quibbling." Szarka does not want to present the picture as a product, but to document the process in the background, the actual painting. What we see is only a by-product — but a very important one. His activity is an "(instinctive) awareness of incompetence," an artistic strategy of model value. His pictures are persiflages on the "modern artist" who "daubs" with a computer; his declared objective, the stultification of this "digital image thing." József Készman



Os artistas irlandeses Stephen Loughman e Dennis McNulty residem em Dublin, na Irlanda, enquanto que os *desperate optimists* (Christine Molloy e Joe Lawlor, originalmente de Dublin) moram em Londres. Eles possuem métodos de trabalho distintos, utilizam tecnologias distintas e operam em ambientes culturais igualmente distintos, mas compartilham a curiosidade e o entusiasmo para reinventar as mídias em que desenvolvem suas atividades, revendo os valores e ideologias por trás de discursos naturalistas e representações realistas.

As pinturas de Loughman se apóiam em um trabalho de estúdio minucioso e as obras exibidas na Bienal foram selecionadas a partir de pinturas realizadas nos últimos anos e algumas completadas recentemente. Seja representando jaulas num zoológico, mostras em museus, parques municipais ou o espaço doméstico, o "princípio organizacional" do trabalho de Loughman está calcado primordialmente no interesse do artista pelas óticas fotográficas e fílmicas e não na tradição do academicismo clássico.

O trabalho que Dennis McNulty desenvolve com som, tanto ao vivo como em cp, inclui gravações realizadas em São Paulo. O engajamento do artista com o espaço sônico de alguns edifícios da cidade, bem como a colaboração próxima de aficionados da música eletrônica local integrarão um projeto maior de McNulty, que reúne pesquisas com sons e tem como eixo a produção do disco *Pet Sounds* dos Beach Boys, abrindo caminho para novos contextos e formatos no futuro.

O projeto pictórico dos *desperate optimists* inicia-se com uma tomada da Moore Street, rua de Dublin presente na imaginação e em filmes com uma imagem sólida de tradição e identidade. Essa visão homogênea e essencialista da cidade tornou-se extremamente anacrônica à medida que vários comerciantes de países do leste europeu, asiáticos e africanos juntaram-se aos vendedores ambulantes "icônicos" da rua, instalando suas lojas na região.

Mais do que mostrar a singularidade de um só artista, a participação da Irlanda busca trazer uma dimensão de comunalidade à 26ª Bienal de São Paulo, numa celebração da pluralidade e das múltiplas possibilidades. | *Valerie Connor* 

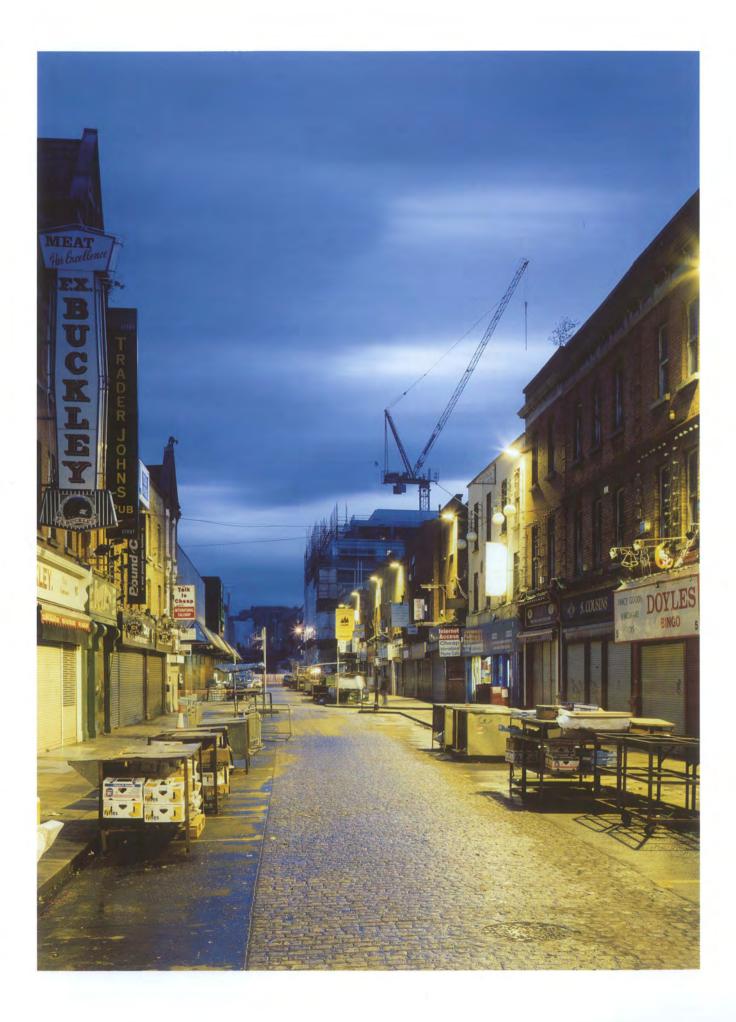
Stephen Loughman and Dennis McNulty live in Dublin, while the desperate optimists (Christine Molloy and Joe Lawlor from Dublin originally) live in London. They have different working methodologies, use different technologies and operate in different cultural economies, but they share a curiosity and enthusiasm for re-figuring the conventions of their chosen media — reviewing the values and ideologies at work in discourses of naturalism and representations of reality.

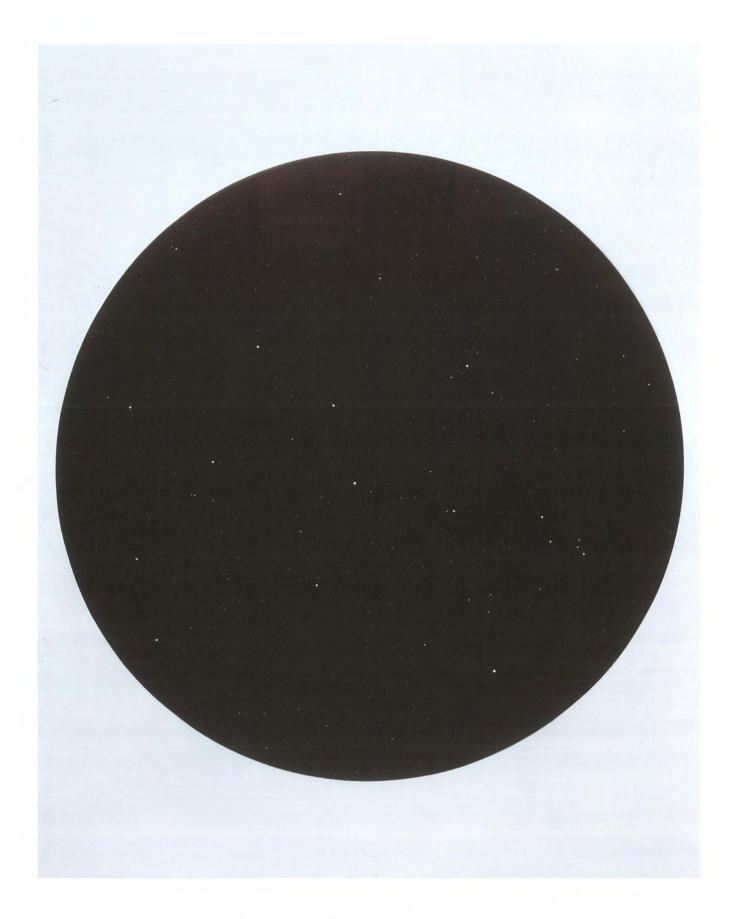
Guided by sustained studio concerns, Loughman's paintings are selected from works made over recent years as well as paintings completed this year. Whether representing zoological enclosures, museum displays, municipal parkland or domestic space, the primary 'organising principle' in his pictures is an interest in filmic and photographic optics rather than in academic classicism.

Dennis McNulty's sound work, live and on cd, includes recordings made in São Paulo. His engagement with the sonic space of selected buildings in São Paulo, and the collaboration of like-minded people working in electronic music in the city, will ultimately be held in the greater archive of his work, joining an ongoing project of research and production that has the Beach Boy's *Pet Sounds* at its heart—remaining available to other contexts and forms in the future.

The desperate optimists' project begins with an image of Moore Street, a street habitually identified in the imagination and in pictures as a stable image of tradition and identity. Such homogeneous and essentialist views are acutely anachronistic as the 'iconic' street traders are now joined by entrepreneurs from eastern European, Asian and African nations, setting up shop in the adjoining buildings.

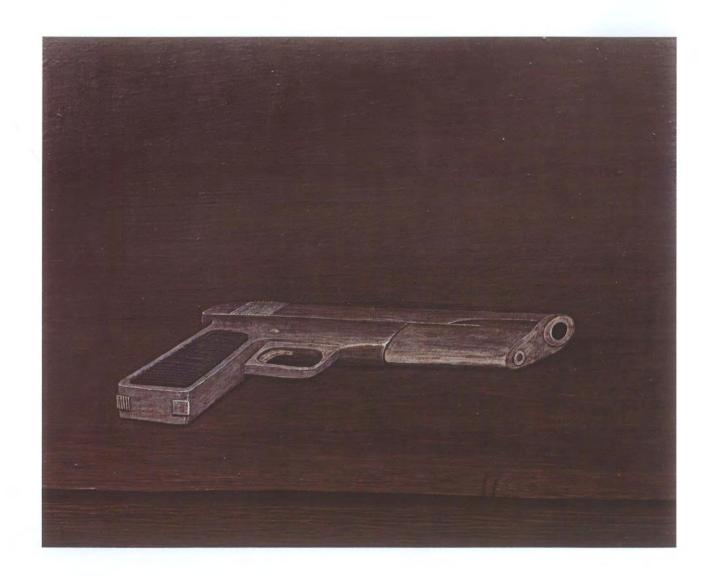
So, rather than being an exposition on the uniqueness of the individual, Ireland's participation in this year's Bienal seeks out commonality, embraces contingency and welcomes possibility. | *Valerie Connor* 





Stephen Loughman Outer Space; Ø 108 cm; óleo sobre tela [oil on canvas]; cortesia [cortesy] Kevin Kavanagh Gallery; foto [photo] John Kelly próxima página [following page] Dennis McNulty Sounds (16.9), 2004; imagem [picture] Dennis McNulty; agradecimento [Thanks to] Peter Maybury Stephen Loughman Irrevocable; 30,5 x 38,5 cm; óleo sobre cartão [oil on board]; cortesia [cortesy] Kevin Kavanagh Gallery; foto [photo] John Kelly





O desejo estarrecedor de acorrentar o mundo numa representação formal significativa e lúcida não pode ser satisfeito. A dialética entre imagens distintas e formas identificáveis, bem como a distorção de qualquer significado que possa advir dessas imagens e formas são temas centrais da obra de Doron Rabina. A instalação do artista para esta Bienal descortina um mundo capaz de atordoar o espectador, isto é, arrebatá-lo com uma beleza ofuscante para então confrontá-lo com a percepção de que não é possível existir vida real dentro dessa bolha perfeita ou em sua superfície: o desejo de se integrar a essa beleza não poderá ser realizado, a menos que se barganhe com sua superfície perfeita.

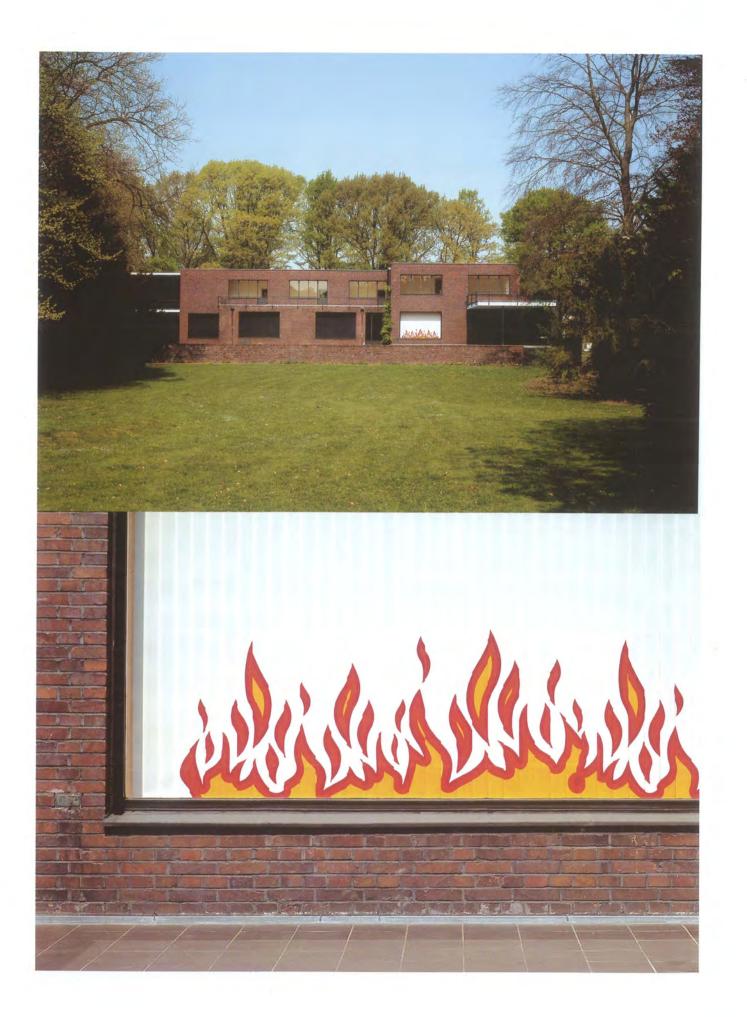
Desta forma, Rabina convida o espectador a entrar no espaço da instalação, que tem o desenho de uma "caixa de luz". Cortinas estampadas com bolhas transparentes ficam a um metro das paredes e encobrem toda a sua extensão. Um facho de luz na parede atravessa a cortina e encobre o espaço com uma iluminação "leitosa". Ao entrar nessa imensa "bolha de luz", o espectador é convidado a caminhar por entre "ilhas" de beleza, de onde parecem brotar flores de cristal e outros objetos decorativos. As ilhas, assim como as bolhas projetadas sobre telas iluminadas que circundam o espaço, brilham com a mesma radiância árida encontrada em qualquer objeto de concepção formalista. Aqui, deparamo-nos com um encontro frustrante entre a luz que promete uma revelação e a luz que se revela nauseantemente funcional. Como grande parte da obra de Rabina, esta instalação se apóia em elementos esculturais, mas firma-se, acima de tudo, como uma presença óptica. O espaço está saturado de imagens literárias, mas funciona como um lampejo, uma superfície borbulhante resistindo à possibilidade de produzir qualquer tipo de conteúdo ou narrativa. É um trabalho que "devora" o próprio conteúdo, percebendo a superfície como um lugar abandonado, vazio e emudecido, como se houvesse uma devastação verbal no limiar da beleza hiperbólica, como um vácuo opaco que se irradia em folhagens de profusão barroca. Uma existência selvagem, em que qualquer coisa que insista em aparecer como forma distinta é imediatamente revelada como sendo fluida, elusiva, "disforme". | Naomi Aviv

The appalling desire to shackle the world in lucid and meaningful formal representation cannot be satisfied. The dialectics between distinct images or identifiable forms and the deformation of any meaning that might emerge from them is one of the fundamental themes of Doron Rabina's work. The installation created by Rabina for this biennial posits a world capable of dazzling the viewers, that is, of striking them with blinding beauty only to confront them with the realization that no real life is possible inside or on the surface of that perfect bubble: the desire to unite with this beauty cannot be fulfilled, for one needs first of all to negotiate its perfect surface.

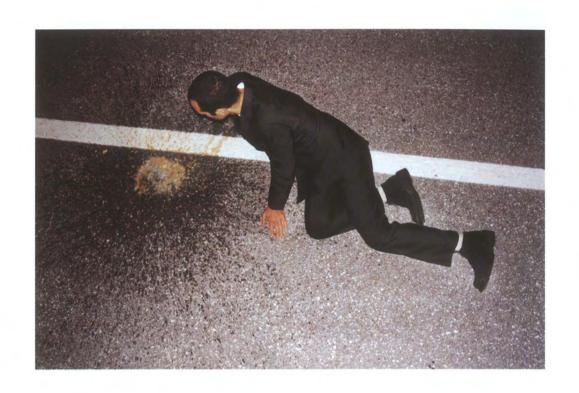
Rabina therefore invites the viewer to enter an exhibition space designed like a "light box." Curtains patterned with translucent bubbles cover every wall of the space, hanging one meter away from the wall. The light source installed in the wall filters through the curtains, suffusing the entire space with "milky" light. Entering the large "light bubble," the viewer is invited to walk among "islands" of beauty, which seem to sprout crystal flowers and other decorative objects. The islands, like the bubbles printed on the lightscreens surrounding the space, glow with the same barren radiance that can perhaps be found in any formalist object. That is to say, we are dealing with a frustrated encounter between a light that promises revelation and a light that is revealed to be sickeningly functional. This installation, like most of Rabina's work, relies on sculptural procedures but wishes to exist first and foremost as an optical presence. It is saturated with literary images, but functions as a glimmering presence, a sparkling surface fending off any possible production of content or narrative. It is a work that "swallows" its own content and thus realizes the surface as an abandoned, emptied out and mute place; as a verbal wasteland holding on to the threshold of a hyperbolised beauty, as an opaque void hanging on the tendrils of a baroque profusion. It is a wild existence in which anything, which insists on appearing as a distinct form, is revealed as fluid, elusive, "formless." | *Naomi Aviv* 

Untitled, 2003; detalhes [details]; Haus Lange, Krefeld, Germany; persiana vertical e acrílica [vertical blind and acrylic] páginas seguintes [next pages] Steam Scar, 2002; detalhes [details]; instalação no [installation in the] Herzelya Museum, Israel; foto [photo] Oded Lobel Untitled, 1999; c-print; 50x70cm

Untitled, 2004; vela sobre materiais diversos [candle on mixed media]; 27x25x50cm; foto [photo] Ariel Verhephtik









A arte do bordado se entrelaça com vídeo e filme como "Time Art", trazendo aspectos importantes da performance e da habilidade manual precisa que essa arte encerra. Francesco Vezzoli é um realizador de videofilmes e criador de bordados. Em seus vídeos (assim chamados para efeito de simplificação), o artista freqüentemente representa cenas de reapropriação ou de resgate por meio do ato de bordar. Ao contrário dos personagens de um filme de ação, ele é um espectador abstrato da cena, não se envolvendo emocionalmente, mas se fazendo presente: um protagonista de pedra.

Em seus vídeos, o artista borda elaborando o "tempo pessoal" pelos caminhos e tramas da agulha de costura, que são necessariamente vagarosos, seletivos, sucintos e retraídos. Em cada um deles, ele se representa através de sua habilidade com a agulha, a linha, a urdidura e o tear. Vezzoli reflete e relembra diante do espectador com o mesmo ritmo cinemático cativante, o que mantém a sua atenção. Um tempo real existe, metódico e repetitivo, e Vezzoli o preenche com tarefas manuais rígidas — como os trabalhos exigidos por um professor de economia doméstica — "lições de casa" que "invadem" o espaço virtual e artístico do vídeo.

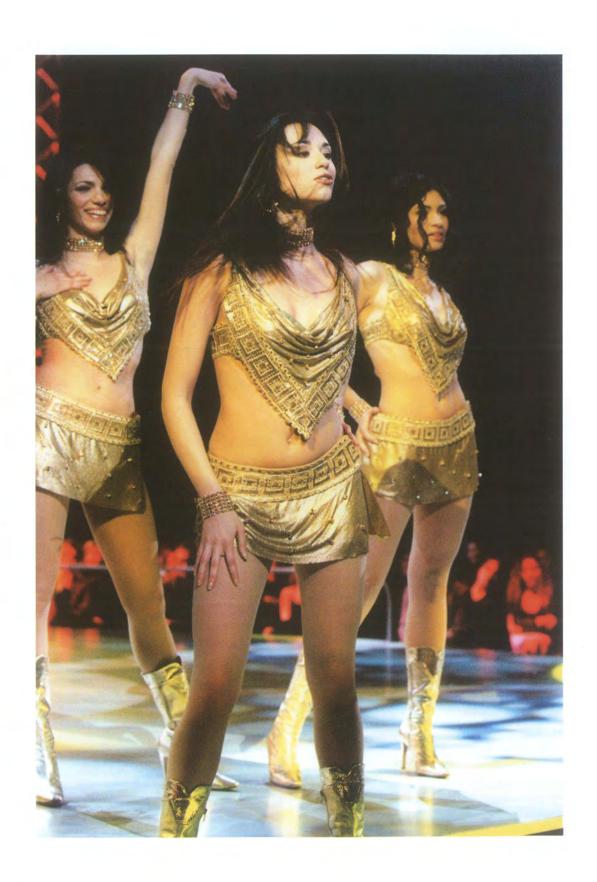
Na obra de Vezzoli, o bordado precede o vídeo. Os primeiros trabalhos (anteriores a *OK, The Praz is Right*) continham uma série de pontos bordados à mão, imitando os conhecidos trabalhos de "grande arte". Suas idéias artísticas originais adquiriam o sentido de um "trabalho bem-feito" e partiam do princípio de que a arte humilde poderia gerar um novo conteúdo artístico. Para ele, os pontos de costura não eram uma arte humilde. Eram muito mais que um simples trabalho de entalhe em madeira ou pintura em aquarela. Gerações de avós, gestantes e solteironas esperançosas passaram anos de suas vidas tecendo enxovais, ou preparando um dote de casamento, e representaram a emergência de uma nova identidade feminina adulta, papel assumido por jovens recém-casadas vivendo no domínio patriarcal da casa do noivo.

Vezzoli é um artista cheio de truques. Todo o seu trabalho está repleto de trocadilhos visuais e alusões histórico-culturais, mesclando o sagrado com o profano, "grande arte" com banalidades de revistas sensacionalistas, atrizes The art of embroidery meshes together video and film as "Time Art" with important aspects of performance and the precise manuality of the artistic medium. Francesco Vezzoli makes film (video) and creates embroidery. Often in his videos (as they are called for simplification's sake), he performs an act of reappropriation or reclaiming through the act of embroidery, rather unlike a character from an action film, and more as an abstract spectator of the scene, emotionally uninvolved, but otherwise present: a guest of stone.

In his videos, Vezzoli embroiders, weaving an examination of "personal time" through the passages and plots of the needle — necessarily slow, selective, concise and contracted. Still today, in each of his videos, he sits representing himself with the skill of the needle, thread, warp and loom. Vezzoli reflects and reminds before the spectator with the same consistent cinematic pace which keeps the spectator captivated. A real time exists, methodical and repetitive, which he fills with manual and rigid tasks, like the assignments of a strict and imaginary Home Economics teacher, the homework which "invades" the virtual and artistic space of his video work.

In the work of Vezzoli, embroidery precedes video. His first works (well before *OK*, *The Praz is Right*) featured a needlepoint series mimicking well-known works of "high art." His original artistic endeavors followed the ideas of a "job well done" and the concept that humble art could deliver new artistic content. For Vezzoli, needlepoint was no ordinary humble art. It was more than wood-carving and Sunday watercolor painting, it was the preoccupation of generations of grandmothers, expectant mothers, and hopeful maidens who spent years making a *corredo* and dowry. It was the cornerstone of new adult female identity, assumed by the wedded young woman within the walls of the groom's patriarchal home.

Vezzoli is a trickster. All of his work is filled with visual puns and cultural historical allusions, mixing the sacred with the profane, high art with pulp-magazine trivia, superstar actresses with low-brow popular culture. If his work has a resonance or sound, it is the cry of "Help" as proclaimed by Valentina Cortese (one of his superstars) in the



superstars com cultura de massa. Se o trabalho do artista tem algum som ou ressonância, é o grito de "socorro" proferido por Valentina Cortese (uma de suas superatrizes) no vídeo *The End (teleteatro)*. É uma voz dramática como uma tragédia do século xix, como o som de sua própria surpresa e desalento ao quebrar uma agulha de costura em *oκ, The Praz is Right*.

A obra de Vezzoli é de uma seriedade ímpar, apesar de inundado de citações, da perfeição formal aparentemente frívola e de um senso de humor mordaz. Como dizem os franceses: "Il noie le poisson" (ele afoga o peixe). Aqui, "le poisson" é uma pungente percepção da dor, do vazio existencial e da impossibilidade de comunicação (por que outra razão o artista apareceria no vídeo sentado bordando silenciosamente, enquanto Valentina Cortese cobre-o de pancadas?). O obsessivo ato de bordar é o testemunho da sua condição existencial. O trabalho laborioso e esmerado por trás da bordadura e o tempo absurdo gasto para manualmente passar um fio de costura pelo buraco de uma agulha (o artista rejeita qualquer alternativa moderna) reflete sua necessidade de se abstrair de qualquer situação para tornarse um observador externo, ao mesmo tempo impondo sua presença física. "Eu sou, eu disse, mas ninguém escutou", cantou Neil Diamond nos anos 70.

Bordado à mão ou petit point — a técnica favorita do artista — é uma maneira de construir uma imagem ou um padrão quase sempre determinados pelo tipo de material de apoio utilizado. Apesar da aparente anarquia, Vezzoli busca estrutura e forma na elaboração de seus trabalhos. O vídeo de música se torna uma forma auto-imposta. A duração do trabalho é predeterminada pela da música e o tema é ditado pela preexistência das letras musicais. Para a obra da 26ª Bienal de São Paulo, ele segue uma estrutura semelhante ao do videoclipe, elaborada a partir de esboços isolados (como bordados sobre lençóis), narrando os momentos mais marcantes da vida da cantora portuguesa Amália Rodrigues. Neste vídeo, Vezzoli imita o formato da telenovela, com um caderno de esboços, várias tomadas curtas e anotações impressionistas que juntos constroem uma narrativa rica de emoção e *páthos*. | *Paolo Colombo* 

video *The End (teleteatro)*. It is a dramatic voice as if in a 19th century drama, like that of his own surprise and dismay when breaking a needle in *oK*, *The Praz is Right*.

Vezzoli's work is terribly serious, in spite of its drowning in citations, its apparently frivolous formal perfection, and a mordant sense of humor. As the French expression goes, "Il noie le poisson" (he drowns the fish): "le poisson" is a keen awareness of pain, existential solitude, and the impossibility of communication (why else would he sit silently embroidering while Valentina Cortese beats him black and blue?). The obsessive act of embroidering is the witnessing of his existential condition. The painstaking menial labour and absurd amount of time required to manually thread a needle through a hole (he rejects all modern alternatives) bespeaks of his need to abstract himself from all situations and become an outside observer, while still imposing his physical presence. "I am, I said, to no one there" crooned Neil Diamond in the 1970s.

Embroidering or needlepoint, his favorite technique, is a means of constructing an image or pattern mostly determined by supporting material. In spite of apparent anarchy, Vezzoli seeks structure and form. The music video becomes a self-imposed form. The length of the work is pre-determined by the duration of the song and the subject matter dictated by the pre-existing lyrics. The work he presents at the 26th Bienal de São Paulo follows a structure similar to that of the music video. It is made of isolated sketches (similar to embroideries on a bed sheet) narrating salient moments in the life of the Portuguese singer Amália Rodrigues. In this video, Vezzoli simulates the form of the telenovela with a sketch book, series of short takes, and impressionistic notations which all together construct a narrative rich with emotion and pathos. | Paolo Colombo (translated from the Italian by Marla Hurov)

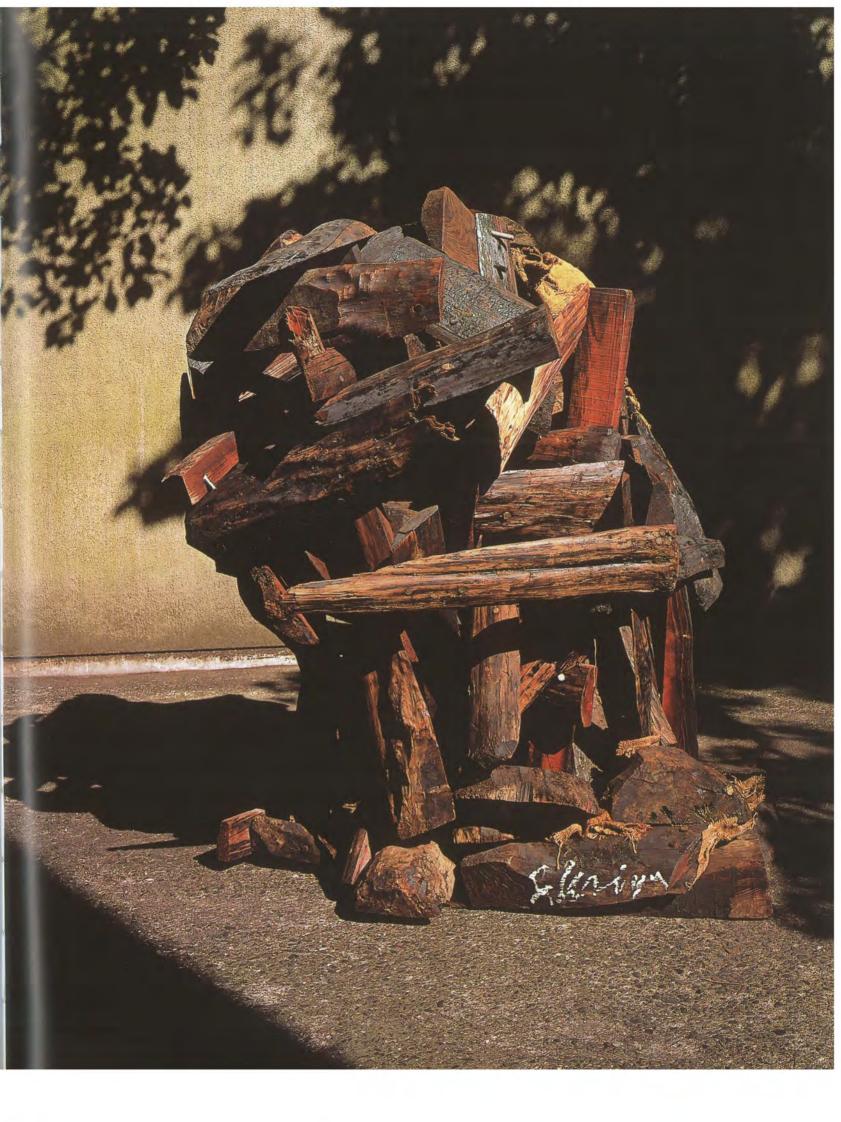


VOZES DA SIBÉRIA | Vozes emergindo das obras... vozes das obras chamando umas pelas outras... a voz do artista... vozes do passado, presente e futuro — todas nos chegam em uníssono, tecendo uma linda teia de vozes que ecoam nas galerias.

Quando nos deparamos com a obra do artista Miyazaki Shin, somos tomados por vozes internas que emanam do objeto físico que compõe o trabalho de arte, independente do seu porte ou do suporte utilizado. Percebemos a textura do espesso tecido de juta, os pedaços incrustados de pintura, os salpicados de argamassa ou a cera de abelha que parece reluzir por dentro. Em um primeiro momento, temos a sensação de que o artista utilizou esses materiais de forma rudimentar e totalmente aleatória, mas numa observação mais atenta, notamos um apuro técnico meticuloso que suscita várias composições de vozes. Ao mesmo tempo, outras vozes mescladas a essas podem ser ouvidas. São as vozes daqueles cujas almas descansam em repouso eterno e a quem Miyazaki devota preces e orações por meio de sua obra. Elas expandem, então, para as vozes da terra, das pessoas e dos animais retratados pelo artista, cujos trabalhos são um poderoso lembrete das tantas vozes que desapareceram na solidão do vazio. Assim, envoltos por essas muitas vozes, dependemos somente de nossa coragem para enfrentar o desumano com uma atitude de completa humanidade. Tsutomu Mizusawa

VOICES OF SIBERIA | Voices rising from the works, voices of the works calling to each other, the voice of the artist, voices from the past, present, and future — they all come together, weaving a beautiful tapestry of voices in the galleries.

When we experience a work by Miyazaki Shin, we are first of all overwhelmed by the silent voices that emanate from the physical object that is the artwork, regardless of its size or medium. We sense the texture of the thick jute cloth, the encrusted masses of paint, the splattered bits of plaster, or the beeswax that seems to possess some hidden light deep within. At first glance, we suppose the artist has handled his materials in a rough and unrestrained manner, but on closer inspection, we realize that he in fact has "finetuned" them with meticulous care, so that they give rise to a diverse assemblage of voices. We hear, too, intermixed, the voices of others, for in his works the artist has committed his prayers for the eternal repose of their souls. These in turn expand into the voices of the land, people, and animals that he has depicted. Miyazaki's works also have the power to make us remember how so many such voices have disappeared in solitude into the void. Enveloped by these countless voices, we are given the courage to confront the inhuman with an attitude of utmost humanity. Tsutomu Mizusawa

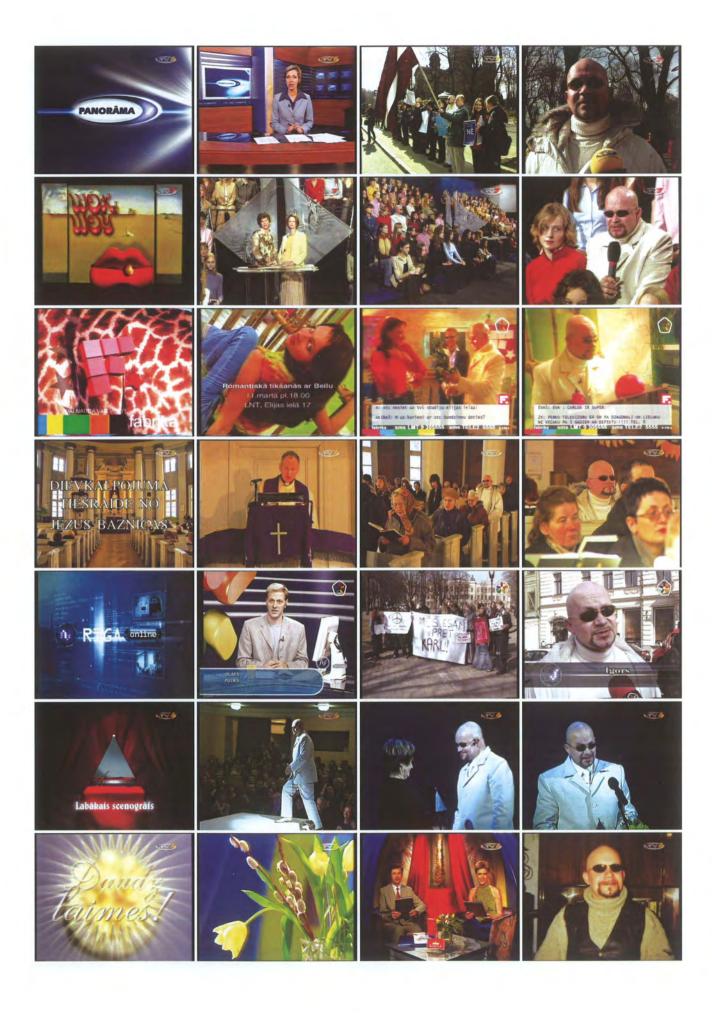


A personagem Starix é bastante conhecida na sociedade letã. Trata-se de um homem de idade indefinida, que se veste de branco, usa sempre óculos escuros e aparece inesperadamente em vários programas de TV da Letônia — noticiários, em greves e demonstrações políticas, em reality shows, fazendo perguntas embaraçosas para celebridades em entrevistas, participando de concursos de fotografia etc. Poucas pessoas sabem que essa personagem televisiva atende pelo nome de Igor, mora numa garagem, coleciona motocicletas antigas, vive de bicos e é um ex-militar do exército russo, que perdeu os documentos e a moradia após a queda do império soviético. Pode-se dizer que Igor é um típico exemplo dos problemas sociais enfrentados pela Letônia hoje. O trabalho de Gints Gabrâns sustenta que Starix não é fruto de um projeto social e que, na verdade, o objetivo é outro.

O projeto How to get on TV mostra como as aparições de Starix na TV se tornaram uma espécie de esporte nacional, em que a quantidade acaba sendo supervalorizada em detrimento do conteúdo, como afirmava McLuhan em sua máxima profética: "o meio é a mensagem". O meio sempre suscita o fato, independente do seu conteúdo. Ao contrário da imprensa escrita, que é mais um veículo de informação, a TV permite que o espectador se identifique com o que é visto. Para muitas pessoas, aparecer na TV tem um significado importante nas suas vidas — talvez elas se tornem mais amadas ou irão afinal ser notadas. A "fama" se iguala à idéia de "felicidade". Aparecer na TV funciona como uma droga que leva a um pico de felicidade extrema. A televisão é a medida de todas as coisas. Neste caso, a TV não é mais um produto cuja mensagem precisa ser decifrada. É como uma prova que precisa ser respondida e a resposta já vem embutida na pergunta, determinando o seu lugar no sistema de codificação social. | Solvita Krese

Starix is already known in quite a wide section of Latvian society. He is a man of indeterminate age, dressed in white with dark sunglasses, who appears unexpectedly in various TV programmes — in news broadcasts, as an active participant in various pickets, visiting reality shows, addressing tricky questions to talk-show personalities, participating in the competition for the best animal photo, etc. Few people know that the new TV star is called Igor, that he lives in a garage, collects old motorcycles and makes a living from odd-jobbing. An ex-Soviet army man who lost both his documents and his abode during the rapid change after the collapse of the Soviet empire. One might even say he is a typical case, highlighting one of the aspects of Latvia's social problems. Gints Gabrâns maintains that Starix is not a social project, and that the aim is entirely different.

In the *How to get on TV* project, Starix's TV appearances become a kind of sport, where the quantitative figures seem to be almost more important than the content, affirming McLuhan's prophetic phrase "the medium is the message." The medium itself gives rise to the event, irrespective of the content. In contrast to the press, which serves more as an information medium, TV rather permits the viewer to identify with what is seen. For many, getting on TV means somehow living their lives more fully — perhaps they will then be loved more and noticed. "Fame" becomes equivalent to the idea of "happiness." A TV appearance is like an injection during a period of inflation of happiness. Television as the measure of all things. In this case, TV is no longer a product whose message needs to be deciphered. Rather, it is like a test to be answered, and the answer itself is already encapsulated in the question and determines your place in the system of social coding. | Solvita Krese



Parafraseando M. McLuhan, diríamos que a mensagem de resistência no convívio com um ambiente hostil é a própria resistência. Não é essencial que existam atores específicos para haver resistência como atividade simbólica. No caso da Resistência Lituana, os partisãos que defendiam as identidades locais de espaço e cultura resistiram à expansão do imperialismo soviético usando restos de armamento velho deixados para trás pelo exército russo.

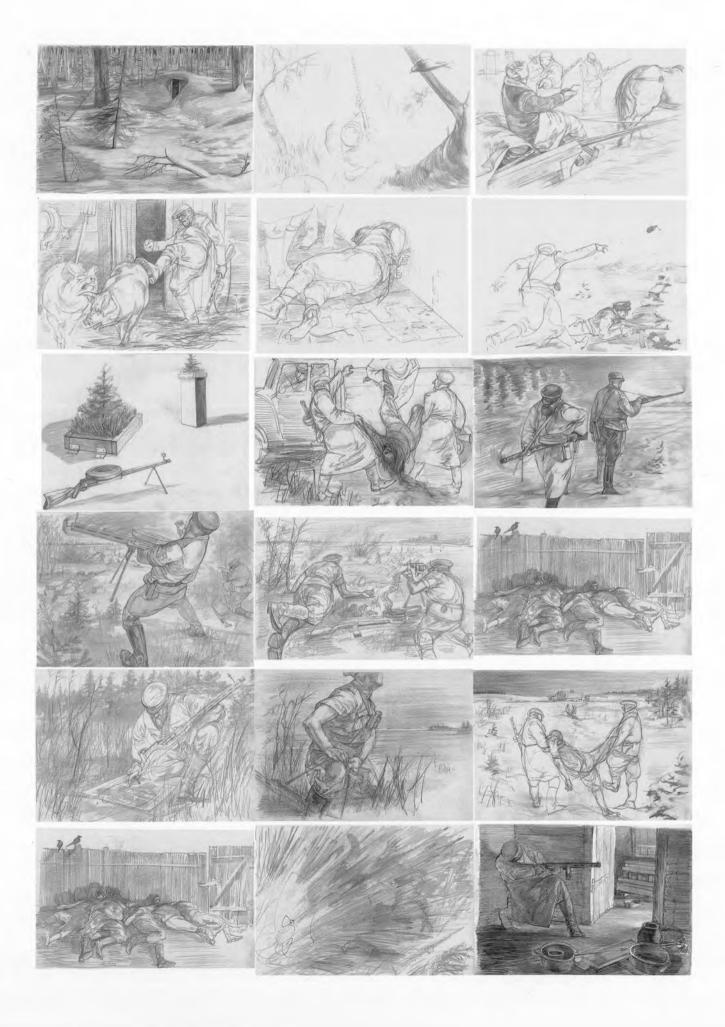
Em última instância, a atenção anacrônica que a nova Lituânia tem dado à Resistência, ocorrida há 50 anos, e a seus participantes acabou por gerar uma tensão entre duas vertentes do atual Estado lituano: a resistência heróica durante a ocupação e o liberalismo nacional contemporâneo. A ausência de imagens retratando as lutas poderia ser explicada pela natureza profundamente conspiratória e provinciana da Resistência. É por essa razão que a Resistência é, em geral, representada na era digital como um movimento ultra-heróico. Segundo J. Baudrillard, a imagem chega primeiro e dá um *frisson* à realidade histórica.

A relação entre a realidade da ficção e a realidade da imagem é intangível. Num mundo abarrotado de imagens e informações, a diferença entre o espetacular e o simbólico é inconcebível. A mídia visual lança conceitos sempre obscuros do agressor e do agredido, atribuindo pesos similares aos efeitos da violência e da imaginação. Certos dramas históricos se transformam em espetáculos impressionantes, meros parques temáticos que servem de trampolim para atividades criativas. "Ilustrações" imaginosas da realidade são agressivas para com a realidade histórica, que se dissolve diante das imagens, porque nelas tudo se torna visível. Imagens hipervisuais por excelência lançam mão de todos os artifícios utilizados na propaganda política: criar um "clímax", ângulos e composição de imagens sugestivos, arroubos de grandiosidade, efeitos visuais ao estilo Matrix e assim por diante. Nos trabalhos dos irmãos Lukosaitis, podemos ver muito mais do que os combatentes da Resistência viram, vemos mais do que o necessário, vemos e deleitamo-nos no ato de ver. São trabalhos cuja função histórica só tem sentido se evocarem uma sensação agradável de déjà vu em cada um de nós. | Valentinas Klimasauskas

To rephrase M. McLuhan, the message of resistance as coexistence with a hostile environment is resistance itself. Specific protagonists are not mandatory for resistance as symbolic activity. In the case of Lithuanian Resistance, partisans that defended local identities of space and culture resisted expansive nomadic Soviet imperialism with old-fashioned weapons left by passed armies.

Eventually, anachronistic attention of the reborn Lithuania to the Resistance that took place fifty years ago and its participants wound up generating a source of tension between two different conditions of statehood: heroic resistance during occupation and contemporary national liberalism. The lack of authentic images of fights could be explained by the deeply conspiratorial and provincial character of the Resistance. Similarly, this is the reason why the Resistance is represented as hyper-heroic in the era of digital images. According to J. Baudrillard, the image comes first and adds a *frisson* to historical reality.

The relation between reality and fiction, reality and image is intangible. In the world jam-packed with images and information, the difference between spectacular and symbolic is impossible to conceive. Visual media melts down always-obscure concepts of an aggressor and a resister, thus balancing the effects of violence and imagination. Specific historical dramas turn into imaginative spectacles, inspirational theme parks for creative activities. Imaginative "illustrations" of reality are aggressive towards historical reality, which is deliquesced by images, because in them, everything is visible. Hyper-visual images par excellence are made by means of every established method of creating propaganda images: creating a "crucial moment," suggestive composition and angles, sculptural monumentality, Matrix-style special effects, etc. In works by the Lukosaitis brothers, we see more than the fighters of the Resistance saw; we see more than necessary; we see and enjoy the pleasure of seeing. Works based on historical background function only if they evoke a pleasant déjà vu in us. | Valentinas Klimasauskas







Mindaugas Lukosaitis Resistance 2; lápis sobre papel [pencil on paper]; 21x30cm; coleção do artista [collection of the artist]
Mindaugas Lukosaitis Resistance 4; lápis sobre papel [pencil on paper]; 21x30cm; coleção do artista [collection of the artist]





Mindaugas Lukosaitis Resistance 1; lápis sobre papel [pencil on paper]; 21x30cm; coleção do artista [collection of the artist]
Mindaugas Lukosaitis Resistance 3; lápis sobre papel [pencil on paper]; 21x30cm; coleção do artista [collection of the artist]

MÉXICO VS. BRASIL | O futebol constitui um dos principais rituais laicos; é ao mesmo tempo um negócio e um evento de culto popular que na América Latina é objeto de uma veneração especial, como esporte coletivo em que nossas nações podem competir, em termos de igualdade ou superioridade, com os países do Primeiro Mundo. Embora a paixão pelo futebol seja equivalente entre brasileiros e mexicanos, os resultados em competições internacionais têm sido evidentemente distintos.

Freqüentemente, a tradicional atitude do aficionado mexicano com relação a qualquer esporte é ao mesmo tempo festiva, trágica, revelando uma série de estereótipos culturais que assumimos em nossa visão da realidade e da história: presságio da derrota, formalização ritual do sacrifício (expresso fisicamente), ânsia de canalizar coletivamente as capacidades individuais, consciente esbanjamento de oportunidades e potencial, etc.

Miguel Calderón realiza uma fictícia "encenação" futebolística e televisiva, na qual o México enfrenta o Brasil nossa eterna segunda equipe favorita—em termos que combinam a farsa, a crueldade e a simpatia. Sua intenção não se limita à paródia do evento e à sua assimilação pública - neste caso, um sport video-bar, foro usual para compartilhar socialmente uma partida internacional —, já que a obra também analisa as atitudes dos aficionados mexicanos no estádio durante a "competição". Glosar a cultura televisiva tem sido uma característica na obra de Calderón, artista pertencente a uma geração na qual esse meio adquiriu primazia, sendo os mexicanos urbanos grandes consumidores de mensagens e ícones televisivos. A televisão — assim como o futebol --, com seu poder como ferramenta de condução da opinião pública, ao mesmo tempo se converteu em âmbito de comunhão familiar e de gerações — ponto de encontro crítico entre estratos sociais — que ressalta os paradoxos sociais surgidos depois do processo de abertura democrática do país. | Jorge Reynoso

MEXICO VS. BRAZIL | Football has become one of the major secular rituals. At the same time it is a business and a popular cult event which is particularly venerated in Latin America as a collective sport in which our nations are able to compete as equals or even superiors to "First World" countries. While the passion for football is the same for Brazilians as it is for Mexicans, results in international matches have obviously varied.

Frequently, the traditional attitude of the Mexican enthusiast towards any sport has been both festive and tragic, revealing a range of cultural stereotypes, which, according to our own view of reality and history, are taken for granted: predicting defeat, formalizing the ritual of sacrifice (physically expressed) the yearning to collectively channel individual abilities, a conscious squandering of opportunities and potential, etc.

Miguel Calderón has staged a fictitious soccer-cumtelevision mise-en-scène, in which Mexico takes on Brazil our all-time second favourite - combining farce, cruelty and fun. His intention is not limited to parodying the event and its consumption by the public — in this case a "sport video-bar," the usual social setting for sharing an international game — since the work also analyses the attitudes of Mexican fans in the stadium during the justa or contest. Criticizing television culture has been a constant in Calderón's work, with the artist belonging to a generation in which this medium holds sway, the urban Mexicans being avid consumers of televised messages and icons. In addition to its power as a channel for public opinion, television — like soccer — has turned itself into a foyer for family communions bringing together the generations — a critical convergence between social strata — and one which highlights the social paradoxes which have arisen in the wake of the country's democratisation. | Jorge Reynoso





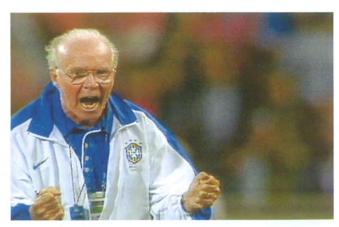












INGRID BOOK E CARINA HEDÉN: APROPRIAÇÕES DO VERDE | O trabalho mais recente de Ingrid Book e Carina Hedén é constituído de um espaço em que as práticas sociais, geralmente consideradas em função de suas diferentes afiliações institucionais - museus de arte, urbanismo, cultivo de plantas, jardinagem, tradições de paisagismo e instituições financeiras -, são aqui oferecidas como componentes de uma rede discursiva mais ampla. O ponto de partida do trabalho das artistas para a 26ª Bienal de São Paulo foi a pequena cidade norueguesa de Lillehammer, tradicionalmente ligada às comunidades agrícolas de seu entorno. O desenvolvimento urbano dos últimos anos, que inclui um fluxo de refugiados e outras formas de imigração à cidade, transformou a relação paisagem/cidade da área. Quando os habitantes não têm vínculo com os terrenos rurais das cercanias, várias formas de cultivo urbano - como jardins municipais loteados ou cultivo em terrenos baldios em volta de estacionamentos, etc --, entram em choque com a posse legal do solo, originalmente de propriedade de famílias oriundas de antigas comunidades agrícolas. De fato, Book e Hedén desempenharam um papel preponderante nas negociações dessas mudanças, contribuindo com idéias para o loteamento dos jardins urbanos, baseadas na análise das necessidades atuais da cidade, e documentando o processo de cultivo. As transformações na relação com a paisagem e seu cultivo são obviamente registradas por meio de imagens (fotos e vídeos) e de textos. Contudo, permanece a pergunta se é a imagem da paisagem que muda ou a sua interpretação. Um vídeo do Museu de Arte de Lillehammer documenta uma pintura datada de 1903, representando uma colheita de batatas no local onde hoje se encontra um jardim loteado. Fotos tiradas por Book e Hedén mostram o lugar nos dias atuais, com fortes alusões ao romantismo da antiga pintura. Tudo mudou e ao mesmo tempo permanece igual. Ao estender os termos de apropriação das imagens artísticas à política de propriedade do solo, Book e Hedén nos dão subsídios para delinear os pontos de ruptura que perpassam matas verdes aparentemente intocáveis. | Ina Blom

INGRID BOOK AND CARINA HEDÉN: GREEN APPROPRIATIONS I The recent work by Ingrid Book and Carina Hedén constitutes a space where social practices that are usually considered in terms of their separate institutional affiliations — art museums, urbanism, cultivation, gardening and landscape traditions and finance - are offered up as components of a larger discursive network. The point of departure for their São Paulo work is the small Norwegian town of Lillehammer, which is traditionally closely connected to its surrounding farming communities. Recent urban developments, which include an influx of refugees and various other forms of immigration, have made for a transformation of the traditional city/landscape relationship of the area. When inhabitants have no ties to the surrounding farmlands, urban forms of cultivation — such as municipal allotment gardens or cultivation on no-man's-land around parking lots and the like — come face to face with the family-dominated ownership of the soil of the old farming communities. In fact, Book and Hedén have been vital in negotiating these changes, making proposals for allotment gardens based on an analysis of the current needs of the city, and documenting the process of cultivation. The changes in the relation to the landscape and its cultivation are obviously traced in images (photographs, videos) as well as in texts. However, the question remains whether it is the image of the landscape that changes or its interpretation. A video from the Lillehammer Museum of Art documents a 1903 painting that depicts potato harvesting on the grounds that are today allotment gardens. Photographs by Book and Hedén document the spot today, with strong hints of the romanticism of the older painting. Everything has changed and yet everything looks more or less the same. Extending the terms of appropriation from the imagery of art to the politics of land ownership, Book and Hedén offer up the tools for tracing the lines of rupture that run under the seemingly unbroken thicket of greenery. | Ina Blom



REMEMBER NEW ZEALAND | Desde que o homem começou a viajar, aventureiros e aficionados de viagens compram souvenirs. Independente do tipo de pessoa e o motivo da viagem, há uma espécie de obsessão global em colecionar objetos de um lugar, enfiá-los em algum canto da mala e trazê-los para casa de lembrança. Esses objetos são dados de presente, e servem de itens de nostalgia e troféus de aventura. Os souvenirs foram os primeiros artefatos "exóticos" a entrar no cotidiano do lar moderno. Tornaram-se representações de um tempo vivido e influenciaram a estética de um tempo, servindo de porta de entrada e compreensão para as culturas estrangeiras. Desde cedo, os souvenirs não foram concebidos como artefatos naturais, mas produzidos para um determinado tipo de mercado. O intento por trás de sua produção influenciou de maneira sutil o gosto corrente. Souvenirs são típicos contrabandistas de imagens.

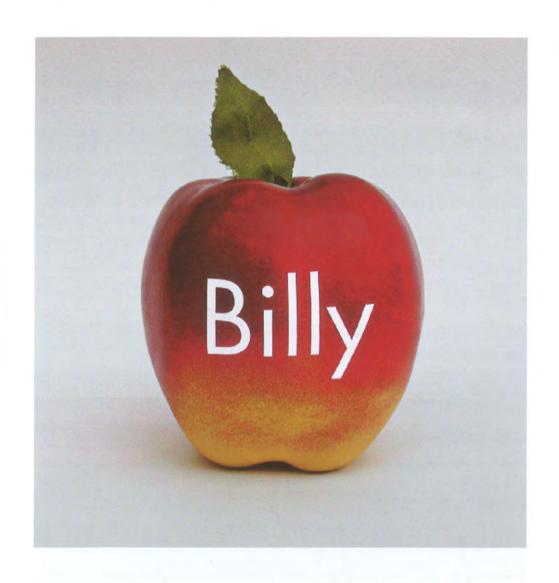
A região do Pacífico Sul e a Nova Zelândia sempre foram destinos de sonho do mundo. As duas maiores indústrias da Nova Zelândia são a do turismo e a de cursos para estrangeiros. Há muito que essas indústrias neozelandesas levaram um sem-número de *souvenirs* para lares em todos os cantos do mundo. As bienais de arte também são usadas como atrações turísticas e exibidas de forma a atrair a maior quantidade de visitantes possível para um destino determinado. Esses visitantes vêm apreciar o trabalho de artistas de outros países e sociedades, um pouco como um passeio por um *Wunderkammer*, uma feira mundial ou um museu colonial. Os profissionais da arte, por sua vez, também viajam meio mundo para ver o que profissionais de outras áreas estão fazendo.

Remember New Zealand exacerba o conceito do contrabandista de imagem e mostra 40 artistas neozelandeses enviando um souvenir para São Paulo, não apenas como uma forma de representar o espectro das diversas culturas que compõem o país, mas também para conferir um tom crítico às bienais e ao turismo cultural. Os trabalhos serão exibidos num mostruário/plataforma/objeto "feito em São Paulo", montado por Jason Lindsay no próprio prédio da Bienal, para que a exibição se integre naturalmente a essa gigantesca metrópole brasileira. | Tobias Berger

REMEMBER NEW ZEALAND | Since the beginning of travel, globe-trotting adventure seekers have returned home with souvenirs. Whether one travels in sarees, suits, stilettos or slacks, there is a global obsession with collecting artifacts, squashing them into a suitcase and bringing them home. They are given as gifts, and they serve as items of nostalgia and trophies of adventure. Souvenirs were the first "exotic" artifacts that were transported into the lives of modern homes. They have represented and influenced the aesthetics of a time, and served as points of entry and understanding into foreign cultures. From very early on souvenirs were not original artifacts but specially produced for that market. Whatever their original intent for production they still quietly entered and affected the common taste. A classic image-smuggler.

The South Pacific as well as New Zealand have always been some of the world's dream destinations. Tourism and the Foreign Education are two of New Zealand's biggest industries. Over time they have placed an untold number of souvenirs in homes all around the world. Biennials are also used as tourist attractions and staged to bring additional visitors to a destination. Visitors come to see work by artists from other countries and societies, a little like visiting a Wunderkammer, a world fair or a colonial museum. Art professionals also travel halfway around the world to see what people from other areas are doing.

Remember New Zealand over-utilizes the concept of the image-smuggler with around forty New Zealand artists sending a souvenir to São Paulo, not only representing New Zealand's wide range of diverse cultures but also serving as a critical voice to biennials and cultural tourism. The works will be displayed on a "made in São Paulo" display/platform/object by Jason Lindsay constructed onsite to ensure an appropriate display within the Brazilian megacity. | Tobias Berger













JENNIFER TEE: [DELEITANDO-SE COM] E\*V\*O\*L E\*Y\*E -LAND \*S\*-END—AN OUTBURST OF PASSION IN LIMBO | Para mim, sempre tem sido o âmago do mistério, / o âmago do âmago: o modo como as pessoas falam / sobre como amar as coisas, quais coisas e por quê. | Dave Hickey, Air Guitar, 1997 | As instalações de Jennifer Tee revelam um forte interesse na religião, na mitologia e nos jogos (infantis): preocupações humanas universais enraizadas no desejo de conferir significado à nossa vida e subjugar o medo primordial. Amor e Morte são temas universais — amor e sofrimento: as duas faces da Paixão.

Nos jogos infantis a fantasia e a realidade tornam-se uma só. Brincando, a criança se cerca de histórias que parecem destinadas a testar sua identidade humana, em contraponto a vários cenários do bem e do mal. Ao longo da história, sociedades inteiras têm sido moldadas pela religião e pela mitologia. Na maioria das sociedades modernas, a vida é oprimida, pois o indivíduo tem o sentimento de que a infância foi irremediavelmente perdida: o adulto é refém da vacuidade e da rotina da vida de todos os dias, num mundo desprovido de magia. E o que acontece com o jogo? É uma fuga para uma diversão sem significado, consumista. Aqui o artista pode assumir um novo papel: o do coelho branco em *Alice no país das maravilhas*.

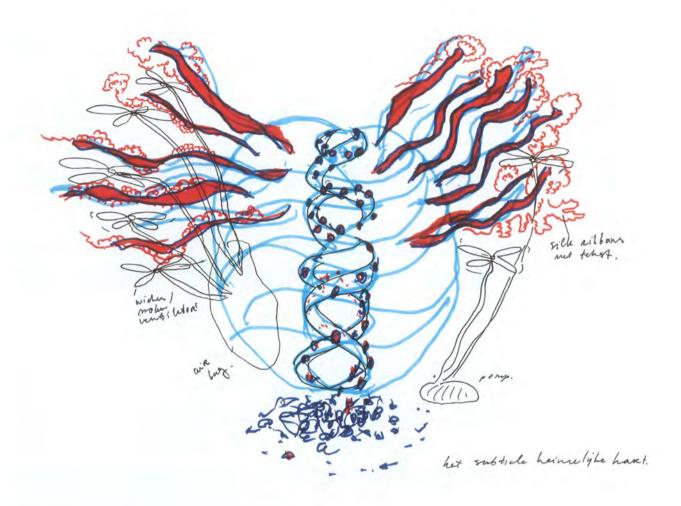
A instalação de Jennifer Tee é uma tentativa de transmitir um momento de intensidade, um instante no qual as reflexões anteriores se fundem com a arquitetura de Oscar Niemeyer e o Parque do Ibirapuera projetado por Roberto Burle Marx. A apresentação é concebida como um locus amoenus, um ambiente acolhedor, onde as pessoas, os objetos e o espaço se ligam até o ponto em que o indivíduo vivencia um momento de liberação, no qual ele se empenha por uma conjunção temporária da vida e da consciência. É um ambiente no qual uma pessoa, assim como Alice, pode desaparecer durante um instante, perdendo-se na arqueologia do passado, presente e futuro. Um ambiente onde a realidade evanescente e imaginável pode ser reencontrada em um estado intensificado de consciência, como acontece num daqueles raros momentos da vida que só se tornam aparentes quando os percebemos tardiamente. | Stijn Huijts

JENNIFER TEE: [FEASTING ON THE] E\*V\*O\*L E\*Y\*E -LAND \*S\*-END—AN OUTBURST OF PASSION IN LIMBO | To me, it has always been the heart of the mystery, / the heart of the heart: the way people talk / about loving things, which things, and why. | Dave Hickey, Air Guitar, 1997 | The installations of Jennifer Tee betray a strong interest in religion, mythology and (children's) play: universal human preoccupations that are rooted in a desire to give meaning to our life and quell primordial fear. Love and Death are the universal themes—love and suffering: the two faces of Passion.

In children's games fantasy and reality become one. Playing, the child surrounds itself with stories that seem designed to test its human identity against various scenarios of good and evil. Throughout history, whole societies have been shaped by religion and mythology. In most modern societies, life is weighed down by one's sense of a child-hood irredeemably lost: the adult as a hostage of the vacuity and routine of everyday life, in a world devoid of magic. And what of play? A flight into meaningless consumptive diversion. Here the artist can take on a new role — that of the white rabbit in *Alice in Wonderland*.

Jennifer Tee's installation is an attempt to convey a moment of intensity, an instant in which the aforementioned considerations merge with Oscar Niemeyer's architecture and the Parque do Ibirapuera designed by Roberto Burle Marx. The presentation is conceived as a *locus amoenus*, a congenial environment where people, objects and space connect to the degree that one experiences a moment of liberation, in which one strives for the temporary conjunction of life and consciousness. An environment in which one, like Alice, can disappear for an instant, losing oneself in an archeology of past, present and future. Where both evanescent and imaginable reality can be refound in a heightened state of awareness, as in one of those rare moments in life that only become apparent in hindsight. | *Stijn Huijts* 





The subtile covert heart, 2004; croqui de escultura para a 26ª Bienal de São Paulo [sketch for sculpture for the 26th Bienal de São Paulo] próxima página [following page]: Jen & the Mongoliën Throatsingers, 2002; vista da instalação em [installation view at] Big Torino; tenda, tecido, ferro [tent, textile, iron]; 320×320×200 cm

The Secret Love Garden, 2003; vista da instalação na exposição [installation view at] Nameless Swirls, an Unfolding in Presence; em colaboração com [in collaboration with] Erwan Mahéo, Roé Cerpac, Harmen Liemburg, van Abbemuseum, Eindhoven





OS LUGARES (FRAGMENTO) | Juan trabalha com grupos étnicos diversos: ayoreo, chamacoco, toba-quom, nivaklé, mbyá e aché. Em graus variáveis, todos esses povos diferem entre si em suas concepções de mundo e em seus sistemas de produção, mas todos entre si compartilham problemas comuns — a dramática tarefa de afirmar obstinadamente sistemas alternativos de vida em um presente que, embora presuma tolerância, de fato admite apenas um modelo: o seu próprio, aquele regido pela lógica do mercado e fundamentado nas certezas do Centro. O preço de ser outro: o etnocídio, a marginalização e a miséria, a devastação do meio ambiente, já sabemos. Juan Britos não evita esses fatos que ferem, mas também não se detém neles. As culturas indígenas exigem outras leituras, paralelas às da denúncia, complementares a elas. Mostrar os povos em sua diferença pode constituir uma forma de lutar por ela e apoiar a autoafirmação de pequenos gestos e graves movimentos que indicam dia a dia o caminho áspero do sentido: os caminhos plurais de culturas distintas.

Por isso, esta fotografia levanta o olhar até as zonas sagradas, a sustenta diante dos transtornos do dia-a-dia e não o baixa diante da discriminação e da ofensa. Talvez um de seus maiores méritos, descontados os estético-formais, esteja nesta maneira múltipla de se aproximar de um mundo, de vários mundos, sem perder a distância, que resguarda a diferença e funda o jogo dos olhares. O olhar do fotógrafo que perturba o decorrer do tempo. O olhar do indígena que se sente contemplado e observa, diretamente ou não, a quem o vê do outro lado (embora esse lugar estivesse próximo demais, ainda que compartilhe com este lado o mesmo solo árido ou o mesmo monte cheio de umidades). E, por isso, em parte Juan Britos também retrata sua própria condição de testemunha assombrada, de solidário participante: de quem precisa afirmar seu próprio lugar para assumir uma posição simétrica diante de quem sustenta o seu. | Ticio Escobar

PLACES (A FRAGMENT) | Juan works with different ethnic groups: the Ayoreo, the Chamacoco, the Toba-Quom, the Nivaklé, the Mbyá and the Aché. To varying degrees all these peoples differ from one another in the way they see the world and in their systems of production. However, all of them share common problems: the arduous task of faithfully asserting alternative lifestyles in a present which, while claiming to be tolerant, in fact is open to only one model its own — which is governed by the logic of market forces and founded on the certainties of central authority. The price paid for being different, i.e., genocide, marginalisation, misery and the devastation of the natural environment, are already well known. Juan Britos does not shy away from such scathing problems, but neither does he allow himself to stop there. Indigenous cultures require different interpretations, in parallel to mere reportage, something by way of complement: depicting peoples in all their diversity is a means of struggling to maintain such a diversity and to support the self-assertion of small gestures and sweeping movements which on a daily basis point to the treacherous road of meaning: multiple paths of different cultures.

For this reason his photography raises the vision to the sacred heights, where it remains unwavering in the face of daily vicissitudes, without lowering itself before discrimination or offence.

Perhaps one of its greatest merits, apart from formal aesthetics, is to be found in the multiple approach to not one, but several worlds, without losing the distance critical to safeguarding differences, setting the pattern for the interplay of perceptions. The look of the photographer that disturbs the passage of time. The look of the indigenous person, who senses that he's being observed, directly or otherwise, who is seen from another side, albeit from too close up, albeit sharing from this side the same arid soil and the same farmland swollen by humidity. This is why, in part, Juan Britos also depicts his own condition as an astonished eyewitness, an active supporter, seeking to assert his own place in order to take up a symmetrical position in the face of one who defends his own. | *Ticio Escobar* 



A videoinstalação *Arequipa /Dos — Entre el Cielo y la Tierra* de Carlos Runcie-Tanaka compreende um par de videoprojeções simultâneas que, juntas, geram um espaço de encontro de sensibilidades. Neste encrave temporal confrontam-se, como num cruzamento de caminhos, diferentes experiências no olhar e no fazer.

Em outubro de 2003, o artista peruano descobriu um irmão espiritual nas pedreiras de Añashuayco. Nicolás Ramos Ccoa, mestre-de-obras e artesão-artista, trabalha ali exercendo o ofício que aprendeu com seu pai. Tem a arte de desprender a pedra silhar e com ela fabrica blocos brancos de textura porosa, que são os tijolos com os quais se constrói em Arequipa. Além disso, coleciona religiosa e obsessivamente uma mensagem da natureza, que a pedra esconde fisicamente em suas entranhas.

Na paragem áspera e lunar da pedreira de silhar, Runcie-Tanaka, ceramista por formação e atualmente escultor-instalador, viu-se cara a cara com alguém capaz de viver aferrado também a um sonho estético e a um jogo que envolve a existência.

Criou, assim, um diálogo no qual o espectador presencia o agudo contraponto entre o objeto encontrado em seu natural e o objeto criado do zero pelo artifício de dobradura de papel, na tradição da arte japonesa do *origami*.

Seu diálogo com Nicolás Ramos Ccoa condensa o tempo do encontro. O mestre-de-obras, homem moldado por um ofício adquirido na infância, educado pela severidade e exigência rigorosa do espaço, dia a dia confrontado com o risco do trabalho e com a precariedade, comunica sua visão com suas mãos, seu corpo e sua fala. Sua sensibilidade, nascida em condições difíceis e compenetrada com a paisagem vulcânica dos Andes da região de Arequipa, é que dá forma a uma surpreendente leitura da gratuidade e prodigalidade da Terra. | *Jorge Villacorta Chávez* 

The video installation *Arequipa/Dos—Entre el Cielo y la Tierra* by Carlos Runcie-Tanaka consists of two video projections shown simultaneously, which together create a space for the convergence of sensibilities. At this temporal juncture different experiences in seeing and doing confront each other as if at a crossroads.

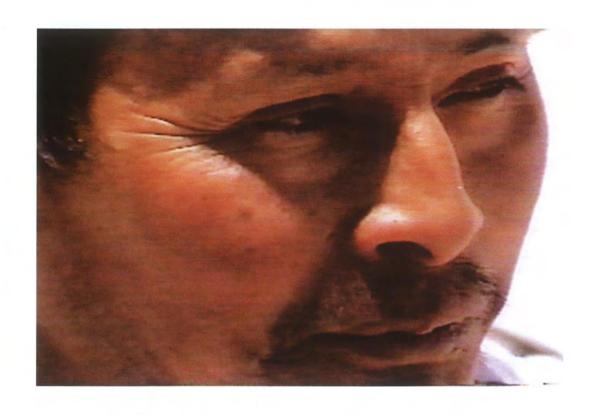
In October 2003, the Peruvian artist discovered a spiritual soulmate in the quarries of Añashuayco. Nicolás Ramos Ccoa, master stonemason and craftsman works there, plying a trade that he learnt from his father. He deftly separates blocks of stone, fashioning out of them white blocks of a porous texture, which are the very bricks used for the building of Arequipa.

Furthermore, he obsessively and religiously extracts a message from nature, physically concealed way below the stony surface.

In the rough lunar landscape of the stone quarry, Runcie-Tanaka, a potter by trade and a practicing sculptor-cum-installation artist has come to see eye to eye with someone who also lives a life in pursuit of an aesthetic dream and a game that encompasses his very existence.

He has accordingly created a dialogue in which the spectator witnesses the sharp counterpoint between the *objet trouvé* and the realm of nature and the object created from zero by means of folding paper according to the traditions of origami.

His conversation with Nicolás Ramos Ccoa condenses the time of the encounter. The stonemason, a man moulded by a trade learnt during his childhood, brought up in harsh and unrelenting conditions, confronted on a daily basis by the hazardous nature of his work and a precarious standard of living, uses his hands, his body and his words to put his vision across. His sensitivity, wrought from difficult conditions and steeped in the volcanic landscape of the Andes and the region of Arequipa, is that which lends form to the startling testimony of the soil's bounty. | Jorge Villacorta Chávez







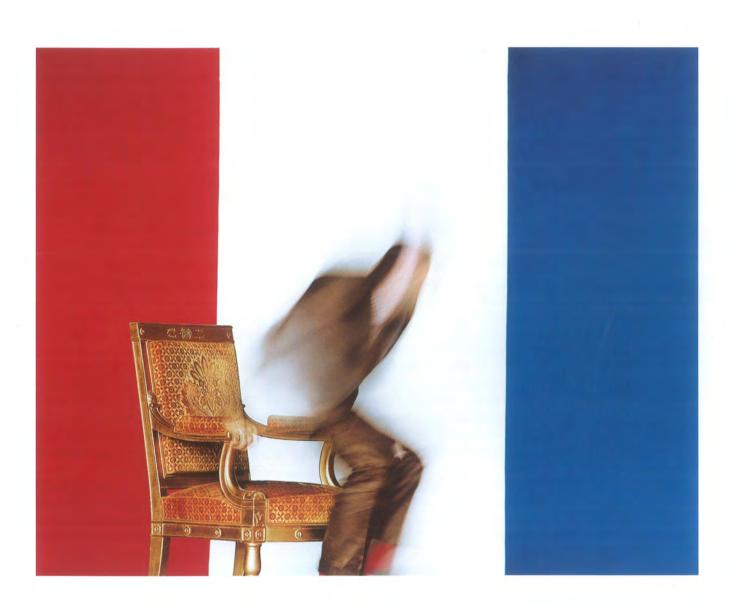
Arequipa/Dos—Entre el Cielo y la Tierra, 2003; videoinstalação [videoinstallation]; dimensões variáveis [dimensions variable]; coleção do artista [collection of the artist]; agradecimento [acknowledgments] Nicolás Ramos-Ccoa



QUADROS VIVOS NA ALDEIA GLOBAL | Nos inícios da década de 1960, Andy Warhol invadiu o terreno da cultura pop e apoderou-se da sua iconoesfera visual. O uso de fotografias da imprensa, quer dizer, "material pronto" para a produção das obras de arte devia revolucionar não só uma, mas duas esferas da vida. Primeiro, a cópia serigráfica foi reconhecida como obra de arte igual à pintura ou gravura. Segundo, no espaço da arte encontrava-se o que até este momento pertencia ao domínio das informações, meios de comunicação e publicidade. O conceito de imagem foi ampliado. Sancionou isso o autor do conceito de aldeia global — Marshal McLuhan — no famoso: "O meio é a mensagem", porém pouco depois foi mostrada a existência de uma reação de retorno, porque mensagem é imagem tanto no campo dos meios de comunicação e publicidade quanto no campo da arte. A mídia aproveitava os sucessos da arte, a arte, por sua vez, beneficiava-se da mídia. Essa dependência assim continua. Os meios de comunicação reduzem a linguagem e apelam para a subconsciência; a arte recorre para a linguagem da mídia e revela seu "forro" — isto é, os métodos de manipulação da imagem-comunicado, que tem por objetivo nos levar à consumação do produto escolhido ou nos atrair para uma ideologia política determinada. Esta manipulação se realiza também por meio da formação da imagem da empresa (muitas vezes também do indivíduo) baseada nas pesquisas pormenorizadas do mercado e com uso de técnicas sociopsicológicas avançadas, elaboradas por métodos científicos. Na preparação de imagens como essa participam, além de economistas, especialistas da psicologia social, sociólogos, e mesmo matemáticos que, nesta esfera da vida, introduzem a teoria do caos. Quanto maior o dinheiro em jogo, mais profissional pode ser a imagem da empresa. Obviamente, essa imagem já não se limita a sua fonte lingüística: já não é mais uma só imagem, porém são milhares de estímulos heterogêneos atiçando todos os sentidos para criar na nossa mente associações positivas com o produto divulgado. No eixo de todas essas ações permanece o retrato da pessoa pública — o único, permanente e constante elemento da campanha publicitária.

LIVING PICTURES IN THE GLOBAL VILLAGE | In the early '60s, Andy Warhol took the pop culture by storm and seized control of its visual iconosphere. The use of press photos or "ready-made stills" in the production of artworks would come to revolutionize not only one but two spheres of life. First, serigraphy, or screenprint, was then recognized as a work of art just like painting or etching. Secondly, these methods, formerly in the terrain of mass media communications and advertising became an integral part of the art world. The concept of image was broadened. It was then sanctioned by the author of the "global village" — Marshall McLuhan — in his famous "The medium is the message". However, a few years later there was evidence of a return reaction when message became an image tag both in the fields of mass media/advertising and art. The media cashed in on the success of art, and in turn art benefited from the media. This co-dependency remains unchanged to date. Mass-media communication limits language and appeals to the subconscious mind. Art resorts to the media language and reveals its "lining," that is, the image-communicated manipulation aimed at enticing us to consume the chosen product or lure us into a given political ideology. Such manipulation is also done through a company's image building (very often also the individual's image) and is based on detailed market research and advanced sociopsychological techniques developed by scientific methods. Besides economists, the preparation of such images includes social psychologists, sociologists and even mathematicians, who apply chaos theory to this sphere of life. The more money is at stake, the more professional a company's image can look. Obviously, this image is not limited to its linguistic source. It's no longer a single image but thousands of heterogeneous stimuli arousing all our senses to plant positive associations with the advertised product in our minds. At the core of all these actions, there remains the portrait of the celebrity—the only permanent and consistent element of the advertising campaign.

Image transfer mechanisms and social consciousness branding, which advertising professionals are especially adept at elaborating, can also be applied to the creation of



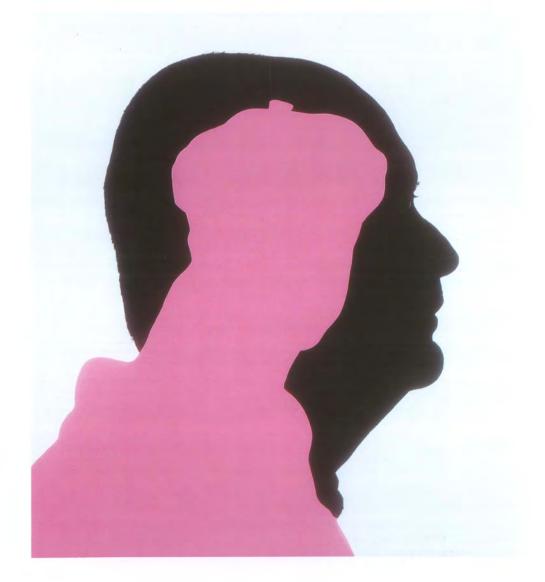
Os mecanismos de transferência da imagem e da marca na consciência social, que os profissionais elaboram com esmero, podem ser aplicados também à criação de imagens negativas ou às ações políticas. Mais freqüentemente, são os artistas que desenvolvem e fazem uso "secundário" de técnicas sociopsicológicas. Pode-se mencionar aqui uma série de "cartazes" que depreciam os produtos de Calvin Klein ou conhecido "Absolut Impotence" ou "Absolut Nonsense" no processo chamado subvertising que faz parte das práticas, ultimamente muito divulgadas, nascidas no limiar do discurso social com arte, chamadas jamming. Muito interessantes-e famosas na época-foram as demonstrações de acrobatas que "construíram" dos seus corpos inscrições "No War", "Peace" ou símbolos pacifistas—contrários à guerra na contracultura das décadas de 1960 e 1970. A própria técnica de construir imagens, quadros vivos, foi emprestada ou, como quer Alfons Hug, contrabandeada de estádios olímpicos onde essas práticas reinavam há anos.

O quadro vivo que prova a crença profunda e o culto ao papa polonês, tão presente na Polônia, nasceu em Wadowice, durante a última peregrinação de João Paulo II à sua terra natal. Os fiéis, agrupados na praça em frente à igreja na cidade de Karol Wojtyłła, se colocaram na forma que vista de cima formava o perfil característico da cabeça do papa. Com certeza, essa ação nunca teria sido realizada se a mídia não popularizasse a prática "esportiva" ou, talvez, se não surgisse jamming. Apenas a imagem do papa foi transferida da fotografia bidimensional para o vivo tecido ativo da multidão humana — é possível, segundo Piotr Uklanski, transmitir essa imagem juntamente com o costume novo de construí-lo — para uma cultura distinta, por exemplo para o Brasil. Uma reação reflexa vai ter lugar: no início vão ser transplantados os símbolos visuais de culto ao papa, nascidos na Polônia, quer dizer realizar o clássico jamming. O próprio culto virá a seguir. Isso abre a oportunidade para a introdução dos ensinamentos do papa sem a necessidade de cansá-lo para um continente distante. Tudo está perto na nossa aldeia global. | Anda Rottenberg

negative images or to political actions. More often, it is the artists who develop and make a "subliminal" use of sociopsychological techniques. Here, one can mention the series of "billboards" that trash Calvin Klein's products or the well-known "Absolut Impotence" or "Absolut Nonsense" parodies of Absolut Vodka ads. This is a process called subvertising, which makes up a big part of a very common and widespread practice born at the threshold of the social discourse with art, the so-called jamming practice. Very interesting and famous were the performances by acrobats who "built" their bodies with words like "No War," "Peace" and other pacifist symbols opposing the Vietnam War in the '60s and '70s counterculture. In addition, the technique of building images as living pictures was borrowed or — as Alfons Hug puts it — was smuggled from Olympic stadiums, where these practices had been running for years.

The living picture that corroborates the deep faith in and worship of the Polish Pope, so ubiquitous in Poland, was born in Wadowice during John Paul II's pilgrimage to his home country. Worshippers crowded around the square outside the main church in Karol Wojtyłła's hometown and positioned themselves in such a way that seen from above it looked like the Pope's characteristic head contour. Certainly, this kind of collective performance would never have taken place if the media hadn't made "sports practice" so popular or if *jamming* hadn't been created. Only the Pope's image was transferred from the two-dimensional photo to the living active tissue of that human crowd. According to Piotr Uklanski, it is possible to send this image - while also developing the habit of creating it — to a country with a completely different culture such as Brazil. In this case, a reflexive reaction takes place. At first, the Polish-born visual symbols of worship of the Pope will be transferred, namely, the classical jamming practice. The worship itself comes next, and this opens up the opportunity to introduce the Pope's teachings without the need to tire him out by traveling to a distant continent. Nothing is too far in our global village. | Anda Rottenberg





É raro um artista plástico se deparar com uma imagem que possa cruzar fronteiras culturais e exprimir uma noção semelhante para as pessoas que a observam. O artista porto-riquenho José Morales vem buscando esses ícones impalpáveis. Como pintor e desenhista, ele se inspira tanto no formalismo prístino, como na figuração expressionista. Desde o início dos anos 70, o artista explora construções com vários tipos de mídia, e mais recentemente, vem construindo instalações em que figuram objetos que hoje são produzidos em massa, mas foram inventados antes da era industrial.

O artista concebeu sua instalação *Puente* enquanto examinava um par de muletas em seu estúdio. Esse tipo de prótese vem da Antiguidade e sua origem remonta a 5.000 anos, quando os egípcios esculpiram em pedra a imagem de um homem apoiado por um cajado de madeira com uma barra em forma de T sob as axilas. Na surpreendente instalação de Morales, os objetos protéticos são montados como peças de Lego e servem de sustentáculo para uma passarela que fica suspensa no ar. A idéia é ligar esse caminho a imagens de portas e passagens em arco, que são representadas em desenhos colocados muito acima, muito abaixo ou muito longe da passarela. Por mais absurdo que o conjunto pareça em termos de engenharia, reconhece-se facilmente a ponte no trabalho do artista.

Embora os elementos da instalação sejam conhecidos para a maioria das pessoas, a maneira como eles foram dispostos é totalmente inesperada e permite várias leituras. Muletas são símbolos da fragilidade humana, mas essa prótese na versão de madeira está geralmente associada a áreas onde a pobreza é mais profunda. Por outro lado, Morales, que foi criado em Nova York como parte da massa de imigrantes porto-riquenhos que se instalou na costa leste norte-americana, sabe como é instável — ainda que resistente — a ponte metafórica que liga as duas ilhas. A instalação do artista, elegante e curiosa como um truque de baralho, também nos lembra a precária engenhosidade da essência humana. Como sustentamos uma ponte? Com muletas. | Petra Barreras del Río

It is seldom that visual artists happen upon an image that can reach across cultures and convey a similar notion to all those who view it. José Morales has pursued those elusive icons. As a painter and draughtsman, he has drawn both from pristine formalism and from expressionist figuration. Since the early 1970s he has also explored mixed-media constructions and, more recently, installations featuring objects that are mass-produced today, but were invented before the industrial era.

The artist visualized *Puente*, while examining a pair of crutches in his studio. These ubiquitous prostheses are ancient; 5,000 years ago, Egyptians carved on stone an image of a man supported by a staff with a crosspiece tucked under his armpit. In Morales' startling installation, these objects, used like Lego building blocks, function as support and as construction units for a walkway that hovers high above the ground. It attempts to connect images of doors and archways depicted in drawings that are placed too high, too low or too far from the catwalk. Absurd as a piece of engineering, the bridge is recognizable nonetheless.

While the elements of *Puente* are familiar to most people, the manner in which they are arranged is unexpected and allows for multiple readings. Crutches are emblems of human frailty, but as permanent prostheses in their wooden version, they are seen almost exclusively in areas where poverty prevails. On a different level, Morales, raised in New York City as part of the mass migration of Puerto Ricans to the northeastern coast of the USA, knows how unstable yet how resistant the metaphoric bridge between those islands is. This installation, elegant and amusing like a card trick, also reminds us of the precarious ingenuity at the core of humanity. How do we sustain a bridge? On crutches. | *Petra Barreras del Río* 



EATING THE HEART | Comer o coração é o título da obra que representa Portugal na 26ª Bienal de São Paulo. Uma obra única e inédita produzida especialmente para a ocasião e para este lugar específico. Um trabalho de concepção e criação conjunta do escultor Rui Chafes e da coreógrafa e bailarina Vera Mantero.

O título é uma metáfora para a violência da vontade de arrancar ao desenho as formas ou à presença viva de um corpo a inatingível completude de uma presença plena. A forma escultórica concebida por Rui Chafes se desdobra, segundo uma obsessão simétrica, como um corpo que gera um duplo para esconjurar o seu desamparo. A pele do corpo de Vera Mantero faz nascer uma nova pele animada por desenhos e movimentos que procuram um destino para o corpo que abraçam.

Considerando o conjunto da obra dos dois autores, a escultura de Rui Chafes, como criação de lugares de evocação de corpos ausentes ou expressões da impossibilidade de tornar o corpo presente, articula-se com o que, nas coreografias de Vera Mantero, é a dificuldade da presença do corpo, evocada pela vulnerabilidade física e pela indeterminação do sentido dos seus movimentos.

Os limites da resistência e flexibilidade dos corpos e as possibilidades plásticas das suas acoplagens e correspondentes resultados formais têm sido uma das principais metodologias utilizadas no trabalho de Rui Chafes. Nas coreografias de Vera Mantero estamos diante de um corpo que se debate e se revela entre a conformidade e a subversão, entre o respeito pelo molde e a sua transgressão. Figuras extremas deste confronto são o corpo-marionete ou o corpo bloqueado.

Os corpos, tal como as obras de arte, são muito pouco mas são quase tudo o que temos. Resta-nos, portanto, *co-mer o coração*. | *Alexandre Melo* 

*EATING THE HEART* | The work that will represent Portugal at the forthcoming edition of the Bienal de São Paulo, entitled *Comer o coração* [Eating the Heart], is a unique and entirely new piece especially produced for this specific occasion, location and place. *Eating the Heart* has been co-conceived and produced by sculptor Rui Chafes and choreographer/dancer Vera Mantero.

The title is a metaphor for the violence of the wish to rip, from the drawing of forms or the living presence of a body, the intangible closure of an absolute presence. The sculptural form conceived by Rui Chafes unfolds, according to a symmetric obsession, as a body that generates its double to oust forlornness. Vera Mantero's body, on the other hand, grows a new skin that is brought to life by drawings and movements that seek a destiny for the body they embrace.

Considering the authors' oeuvres, the sculpture of Rui Chafes, as the creation of places where the absent body is evoked, or the expression of the impossibility of rendering the body present, articulates with the difficult presence of the body in Vera Mantero's choreographies, suggested by the physical vulnerability and the wavering meaning of the body's movement.

The limits of the body's resistance and flexibility, along with the plastic promise of its couplings and the corresponding formal results, have been one of the main methodologies used in the work of Rui Chafes. Vera Mantero's creations place the observer face to face with a body that debates and is revealed between conformity and subversion, between respect for the mould and its transgression. The body-puppet and the blocked body are extreme figures of this struggle.

The bodies, like the works of art, are few, but they are almost all we have. We are left with no other choice but that of *eating the heart*. | *Alexandre Melo* 



PARA QUE PINTAR? | O projeto Three of a Nice Pair é baseado na parceria de três artistas: Ivan Csudai (1959) e Laco Teren (1960) de Bratislava, Eslováquia, e Stanislav Diviš (1953), membro do grupo The Stubborn, de Praga, República Tcheca. Juntos, formam o expoente da geração de artistas que surgiu no cenário artístico eslovaco e tcheco em meados da década de 1980 e que adotou a nova estética pós-modernista de forma radical. Anos mais tarde, a idéia de cooperação mútua, por inspiração de Laco Teren, reuniu os três artistas/ amigos num simpósio, e a partir daí começaram a pintar em conjunto. A combinação de estilos tornou-se regra nos trabalhos do grupo, no que diz respeito a quem vai pintar, em quantas camadas e em que seqüência. Outro ponto de união foi o processo de "reciclagem" dos próprios artistas, um engenhoso jogo de referências e alusões à trajetória artística do grupo, à estética contemporânea da publicidade, fragmentos de luz e temas sérios, métodos quase educativos ou estilos variados de pintura e escrita. Foi assim que o grupo criou um projeto ambicioso, realizando uma série de pinturas de grande porte (1999-2000). A característica principal desse projeto é que todos os quadros, pintados em conjunto, são o resultado da singularidade do trabalho de três indivíduos, uma troca mútua de visões por meio do "diálogo" manifesto sobre a tela. Desta forma, o encontro de três mundos distintos gerou uma quarta dimensão conjunta — uma realidade inesperada da pintura como um "trabalho em equipe" paradoxal. O projeto trouxe à luz discussões sobre o sentido da pintura, o grau de "destreza" do artista, a autenticidade artística e também sobre o "conteúdo" daquilo que é pintado. Na virada do milênio, quando essas questões estavam cada vez mais marginalizadas, perdendo a importância ou amortecidas por um discurso impessoal sobre novas mídias, o projeto desses artistas trouxe um quê simbólico e provocante ao cenário artístico. A pintura está morta? Viva a pintura! | Katarína Bajcurová

WHY PAINT? | The project *Three of a Nice Pair* is based on the cooperation of three artists: Ivan Csudai (1959) and Laco Teren (1960) from Bratislava and Stanislav Diviš (1953), a member of The Stubborn, from Prague. They are the leading representatives of the generation of artists who emerged on the Slovak and Czech art scene in the mid-1980s and immediately began to radically avow the new Postmodernist aesthetics. Several years later, the idea of mutual cooperation, inspired by Laco Teren, brought together the three artists — friends in a symposium and they began to paint a joint picture. The play of combination became the basic principle of their joint works in respect to who will paint and in how many layers and in what sequence they will proceed. Another point of departure was the 'recycling' of the artists' themselves, an ingenuous scrummage of references and allusions to their own history of art, to the contemporary aesthetics of advertising, fragments of light and serious themes, quasi-educational methods or various styles of painting and handwriting. In this way an ambitious project originated and a collection of new large-format paintings was created (1999-2000). The specific feature of this project lies in the fact that all pictures, painted jointly, manifest the result of a unique fusion of the work of three individuals, a mutual exchange of views by means of a "dialogue" competing on the canvas. In this way the encounter of three individual worlds formed the fourth dimension generated jointly — a new unexpected reality of the painting as a paradoxical "teamwork." The project opened discussion on the sense of painting as such, on the category of "mastery," artistic authenticity and last but not least on the "content" of painterly statement. At the turn of the millennium, when these categories were increasingly marginalised, shifted to the background or absorbed in an impersonal discourse of new media, it was somewhat symbolic and provocative. Is painting dead? Long live painting! | Katarína Bajcurová



Sergey Shekhovtsov entrou para a cena artística de Moscou no final da última década e, portanto, seu trabalho está ligado às novas tendências da arte russa do início do século xxI. Essas características contrastam com a tradição moscovita, herdada do conceitualismo intelectual radical dos anos 70 e 80 e transposta para o acionismo dos anos 90, que foi marcado por um radicalismo brutal.

O tradicionalismo de Shekhovtsov é caracterizado por uma bem-sucedida formação artística profissional, ao contrário da maioria dos artistas moscovitas da antiga geração, de conceitualistas-escritores a acionistas-provocadores. Ele formou-se pelo Instituto Surikov, a escola de arte mais renomada de Moscou na melhor das tradições realistas russo-soviéticas. Em suas obras, o artista consegue aliar sua habilidade de artesão com os novos impulsos inspiradores do cenário de Moscou, típicos da era pós-soviética. Esse período legitimou o *underground* neo-vanguardista russo, que passou a se projetar internacionalmente, abrindo caminho para experimentações mais radicais. Shekhovtsov pertence à primeira geração de artistas russos para quem a experimentação e o profissionalismo não são contraditórios. Ao se referir ao pop art americano e ao realismo russo dos séculos xix e xx, estudando várias formas de instalações e novos materiais (porolon), o artista se entrega ao que há de mais sagrado na prática da arte: o prazer da representação.

A adesão de Shekhovtsov ao pop art não é meramente casual: durante os anos 90, a cultura visual da Rússia passou por grandes transformações e houve no país uma avalanche de imagens vindas da mídia, música e publicidade. Se na década de 1990, a indústria da arte representacional invadiu o espaço visual e social russo, e os artistas locais tentavam combatê-la ou concorrer com ela, hoje a percepção desse fenômeno está embotada. Os clichês da mídia e do cinema, observados pelas figuras de Shekhovtsov, não estão em sua obra sujeitos à crítica ou desconstrução, mas ajudam a aguçar a imagem, manter sua associabilidade e abrir espaço para uma comunicação mais ampla. O novo realismo de Shekhovtsov retrata a arte de uma época, quando a realidade, após um período de cataclismas e catástrofes, se estabiliza e solidifica, posando, então, para o artista. | Viktor Misiano

Sergey Shekhovtsov entered the Moscow art scene on the border of the last decade; thus his work is connected with new trends in the Russian art of the beginning of the 21st century. These features contrast with the Moscow tradition inherited from the radical intellectual conceptualism of the '70s and '80s and passed to the actionism of the '90s, characterized by radical brutality.

Shekhovtsov's traditionalism is proved by the fact that, contrary to most Moscow artists of the older generation, from writers-conceptualists to provocateurs-actionists, he succeeded to go through professional school. He graduated from the Surikov Institute, the best art school in Moscow, in the best Russian-Soviet realist traditions. He managed to combine his craft skills with new impulses, typical for the post-Soviet period of the Moscow scene. This period legalized the experience of the neo-avant-garde underground, accustomed it to international processes and opened a way to the riskiest experiments. Shekhovtsov belongs to the first generation of Russian artists for whom experiment and professionalism do not contradict. Consequently, looking back both at the American pop art and Russian realism of the 19th and 20th centuries, studying various forms of installations and a new material — porolon he devotes himself to the sacred essence of art practice: the joy of representation.

The echo of pop art in his work is not accidental: during the '90s Russia was characterized by a huge transformation of visual culture: images from the mass media, music and advertising entered its horizons. If in the '90s this representational industry was entering into visual and social life, and artists were trying to struggle and compete with it, then today the sharpness of perception of this phenomenon has become blunt. Media and cinema cliché, seen through Shekhovtsov's figures, are not the subject of criticism and deconstruction; they help to sharpen the image, to fill it with more associability, open for the widest communication. Shekhovtsov's new realism is an art of an epoch, when reality, having experienced the period of cataclysms and catastrophes, has stabilized and frozen, posing for the artist. | Viktor Misiano



Como se relacionar com a memória de um lugar, cidade ou sala? Quando Marco Pólo conta a Kublain Khan sobre as viagens que fizera, descritas no livro de Ítalo Calvino Cidades invisíveis, os lugares visitados se tornam fantásticos, fabulosos e, de uma forma mais racional, improváveis. Por outro lado, tornam-se também realistas graças às descrições detalhadas palpáveis do narrador. O mesmo pode ser dito a respeito do trabalho de Jonas Dahlberg, que alia filme e arquitetura. Os cenários de seus filmes são extremamente realistas. No entanto, há algo de irreal neles, que só percebemos que se trata de uma ilusão da realidade quando descobrimos que é o próprio artista quem cria esses cenários. Aquilo que nosso cérebro busca captar como sendo um cenário real (há uma componente narrativo forte nos filmes de Jonas Dahlberg), nada mais é que uma imitação vazia, não muito maior do que uma mesa.

No conjunto da série *Invisible Cities* (2004), Jonas Dahlberg apresenta um novo filme de uma cidade. Aqui, ele filmou uma cidade real de 10 a 15 mil habitantes, uma daquelas localidades típicas de porte médio em que a maior parte da população do mundo vive. Ainda assim, ela é invisível. Ela não atrai escândalos, investimentos ou turistas — eventos inesperados são raros. Ser um estranho nessa cidade é tornar-se altamente visível. A câmera flutuante e rodopiante, quase sem peso de *Invisible Cities* é o estranho que vagueia pelas ruas vazias da cidade, sem conseguir captar ou ver seus habitantes. Esse é o aspecto central do trabalho de Jonas Dahlberg: observar ou ser observado, ver ou ser visto, estar dentro ou fora.

Weightless Space 1 (2004) é o primeiro filme colorido de Jonas Dahlberg. Vemos uma sala vazia e anônima, na qual um vaso de planta flutua no ar. A planta — uma suculenta sem flores comumente encontrada em salas de espera — é tão anônima quanto a sala. Esse tipo de planta não requer muitos cuidados, mas é um sinal de vida, o único que resta. O desaparecimento da presença humana de alguma forma incapacita as leis da natureza. A sala se torna uma cápsula do espaço, girando em torno de sua própria órbita. | Camilla Carlberg

How to relate to the memory of a place, a city or a room? When Marco Polo tells Kublai Khan about places he has seen — in Italo Calvino's *Invisible Cities* — they are fantastic, fabulous, and, in a rational sense, improbable. However, at the same time they are realistic, thanks to the narrator's detailed and palpable descriptions. The same may be said for Jonas Dahlberg's art, which integrates film and architecture. The settings of his films are very credible. Nevertheless, there is something unreal about them, but it is not until I am told that the artist has created the settings himself that I realize that I have been looking at an illusion. That which my brain has tried to comprehend as an authentic location where something has taken place (there is a strong narrative component in Jonas Dahlberg's films) is nothing more than an empty model not much larger than a table in size.

Within the framework of the *Invisible Cities* series (2004), Jonas Dahlberg presents a new film of a city. This time he has filmed a real city of 10,000 to 15,000 inhabitants, one of the many middle-sized cities in which most of the world's population live their lives. Still, it is invisible. It does not attract scandals, capital or tourists—unexpected events are rare. To be a stranger in such a city is to be highly visible. The floating and rotating, seemingly weightless camera in *Invisible Cities* is the stranger moving through the empty streets of the city, without being able to see the inhabitants. This is a central aspect of Jonas Dahlberg's work—to observe or to be observed, to be seen or to see others, to be on the inside or the outside.

Weightless Space 1 (2004) is Jonas Dahlberg's first film in colour. We see an empty, anonymous room, in which a single potted plant floats in the air. The potted plant is as anonymous as the room — it is a flowerless succulent often seen in waiting rooms. It does not need much care but it is a sign of life, the only remaining sign. The disappearance of a human presence has somehow incapacitated the laws of nature. The room has become like a space capsule, orbiting itself. | Camilla Carlberg | Translation Hans Olsson





Invisible Cities: Location Study 005; série de 8 fotografias e placas de textos laminadas em impressão Lambda montadas em Dibond [series of 8 photographs and text plates laminated Lambda print mounted on Dibond]; 60×85, detalhe [detail]; cortesia [courtesy] Galerie Nordenhake, Berlin/Stockholm próxima página [following page] Untitled (Vertical Sliding), 2001; vista da instalação em [installation view at] La Biennale di Venezia 2003; instalação com DVD [DVD installation]; dimensões variáveis [dimensions variable]; cortesia [courtesy] Galerie Nordenhake, Berlin/Stockholm



REGRAS INESPERADAS | Será que o cálculo lógico é possível para além da contradição? A lógica clássica nos ensina que não é, pois *ex contradictione quodlibet sequitur*, isto é, "tudo o que vem a seguir é aleatório e escapa aos desígnios da razão". Mas, a vida cotidiana nos dá uma outra versão da lógica na medida em que está repleta de contradições com as quais temos de lidar, conviver, explorar segundo nossos interesses, ou fazer concessões. E, apesar da incoerência explícita, a razão calculada é parte de nosso cotidiano.

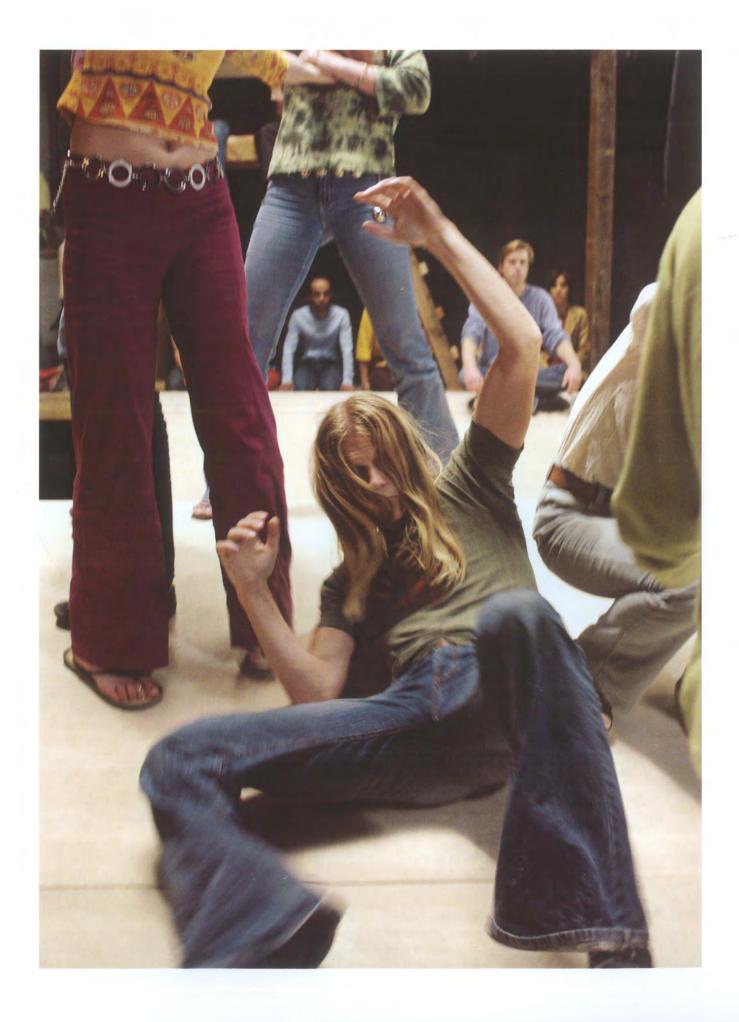
Este é o ponto de partida da videoinstalação *Unexpected Rules*, de Frédéric Moser e Philippe Schwinger, que mostra um escândalo típico, daqueles que faz o deleite diário da mídia, misturando sexo, poder e dinheiro. Contudo, os artistas suíços deram uma complexidade ímpar à obra por meio de um enredo paradoxal, com vários fios condutores, que remetem ao tema principal, comentando-o e contradizendo-o ao mesmo tempo. Este enredo incorpora noções da "lógica paraconsistente", um ramo relativamente novo da Lógica, cujos estudos foram magistralmente enriquecidos pelo eminente matemático brasileiro Newton da Costa. Opondo-se à lógica clássica, a razão por trás da lógica paraconsistente é incorporada e manifestada para além das contradições, um mecanismo bastante conhecido das artes plásticas.

Em Unexpected Rules, Frédéric Moser e Philippe Schwinger dão continuidade à abordagem artística iniciada nas videoinstalações Affection Riposte (2001), Internment Area (2002) e Capitulation Project (2003). Estas obras aliam a origem dos artistas no teatro moderno com temas, técnicas e estratégias relativas às artes plásticas contemporâneas. O resultado é um tratamento autocrítico da imagem, texto e drama, algumas vezes desconcertantemente alienador, outras vezes ambiguamente sedutor. As produções dos artistas abordam, em princípio, questões humanistas clássicas sobre a essência da existência: a questão da autenticidade, a possibilidade de autoconhecimento e comunicação, e uma força dentro de nós que rege nossos pensamentos e ações. | Andreas Münch

UNEXPECTED RULES | Is logical calculation possible beyond contradiction? Classical logic tells us it is not because *ex contradictione quodlibet sequitur*—i.e., all that follows is random and eludes the workings of reason. But everyday life tells another story. It is full of contradictions: we deal with them, circumvent them, exploit them to our own ends, or make compromises. Despite ubiquitous inconsistency, reasoned calculation is part of our daily lives.

This is the point of departure of the videoinstallation *Unexpected Rules* by Frédéric Moser and Philippe Schwinger, which shows a scandal of the kind that peppers the media day after day with a mix of sex, power and money. However, the artists lend their story an illuminating complexity through the paradoxical interplay of several strands that attend the main plot, commenting on it and contradicting it. This interplay incorporates "paraconsistent logic," a relatively young branch of logic, brilliantly advanced by the eminent Brazilian mathematician Newton da Costa. In contrast to classical logic, the reasoning of paraconsistent logic incorporates and moves beyond inconsistency, a device that has long been familiar to the fine arts.

In *Unexpected Rules* Frédéric Moser and Philippe Schwinger pursue an artistic approach initiated in the video installations *Affection Riposte* (2001), *Internment Area* (2002) and *Capitulation Project* (2003). These works combine the artists' origins in modern theatre with the issues, techniques and strategies of contemporary fine arts. The result is a self-critical treatment of picture, text and drama, which is at times bewilderingly alienating, at others ambiguously seductive. The productions ultimately target classical humanist questions on the essence of existence: the question of authenticity, of the very possibility of self-knowledge and communication, and of a force within us that orders our thoughts and actions. | *Andreas Münch* 





Affection Riposte, 2001; cenário e projeção de vídeo, dimensões variáveis [set and video projection, dimensions variable]; Centre PasquArt Bienne; cortesia dos artistas [courtesy of the artists]

próxima página [following page] *Capitulation Project*, 2003; cenário e projeção de vídeo, dimensões variáveis [set and video projection, dimensions variable]/ Kunstraum Walcheturm, Zürich; cortesia [courtesy] Fine Arts Unternehmen



DONBAS | Em sua série mais recente, Viktor Marushchenko "contrabandeia" imagens do Donbas, a mais populosa e industrializada região da Ucrânia, que se espraiou até suas bordas a sudeste, na fronteira com a Rússia. Donbas é sinônimo da glória industrial soviética e hoje, também ucraniana, embora Marushchenko, em suas fotos, não evidencie o poder desse mundo hiperindustrializado. Ele nos mostra pessoas, mas não aquelas audaciosamente congeladas em inúmeras poses de "heróis do trabalho", que continuam a estabelecer recordes na extração do carvão e na fundição do aço. Ele nos faz ver pessoas comuns, que se localizam nas margens da sociedade, gente que luta por cada mísero kopek, escavando carvão em minas que já não operam mais, abandonadas e perigosas.

Nas fotos de Marushchenko, homens e mulheres se fundem harmoniosamente com seu entorno que é, para eles, o único mundo real. Para o observador atento, as fotos de Marushchenko evocam pinturas com que ele se familiarizou através de textos sobre a história da arte como, por exemplo, as telas de Bruegel, nas quais também vemos pessoas preocupadas com elas mesmas, imersas na realidade de sua época. Essa constitui talvez a única conexão consciente ou talvez inadvertida entre as fotos de Marushchenko e o universo da arte erudita. Elas, em sua maioria, são simplesmente imagens comuns do Donbas, fotos de pessoas, cruas e feitas apressadamente.

Apesar de sua evidente marginalidade, os heróis das fotos do Donbas, feitas por Marushchenko, nos transmitem o sentimento da natureza multidimensional de sua existência. Vemos como eles trabalham, como são seus momentos de lazer, rodeados de recordações, anseios e sonhos. Sonhos em torno de um retrato do mundo melhor, mais belo e colorido.

Marushchenko sabe como mostrar este mundo com muita precisão e, ao mesmo tempo, de maneira nada invasiva, com grande tato e humanidade. | *Jerzy Onuch*  DONBAS | In his newest series, Viktor Marushchenko "deals in contraband" images of the Donbas — the most populous and most industrialized region of Ukraine, spread out on her southeastern edges, on the border with Russia. Donbas is a synonym for Soviet and, today, also Ukrainian, industrial glory, although Marushchenko, in his photographs, does not show us the power of this hyperindustrialised world. He shows us people, but not those bravely frozen in numerous poses of "heroes of labour" who continue to smash records for extracting coal and smelting steel. He shows us ordinary people, cast out onto the margins of society — people who struggle for each miserable kopek digging for coal in nonfunctioning, abandoned and dangerous mines.

In Marushchenko's photos, men and women harmoniously blend into the surrounding and, for them, the only real world. For the attentive viewer Marushchenko's photographs call to mind paintings familiar from textbooks on the history of art as, for example, the canvases of Bruegel on which we also see people, preoccupied with themselves, immersed in the reality of their time. This is probably the only conscious or, perhaps inadvertent, connection between Marushchenko's photographs and the world of high art. Mostly, they remain merely ordinary depictions of the Donbas, raw and quickly taken photographs of people.

In spite of their evident marginality, the heroes of Marushchenko's Donbas photographs give us a feeling of the multidimensional nature of their existence. We see how they work and how they play, surrounded by memories, yearnings and dreams. Dreams about a better, more beautiful, more colourful world-picture.

Marushchenko knows how to show this world very accurately and, at the same time, unintrusively, very tactfully—humanely. | *Jerzy Onuch* 







THE IBEROAMERICAN ERA: EL TERCER MUNDO EN EL SIGLO XXVIII | Era uma vez Potosí, a capital de um vasto Império chamado Bolívia. Ali se reuniam anualmente todos os embaixadores da Confederação Ibero-Americana para celebrar um novo aniversário da proclamação da independência do FMI. No ano de 2792, após as catástrofes naturais desencadeadas pelas guerras pelos recursos naturais, a divisão política do mundo passou a se formar em grandes blocos:

BOLÍVIA: Confederação Ibero-Americana de Nações. CHINO-RÚSSIA: O IMPÉRIO CHINO-RUSSO, com capital dupla em Moscou e Beijing.

ÍNDIA: O Reino da Índia.

COMUNIDADE ECONÔMICA AFRICANA: Que compreende suas colônias européias.

SUBAMÉRICA: Pequenas Repúblicas Independentes sem recursos naturais, que antigamente formavam os Estados Unidos da América do Norte.

E outros países menores como:

O REINO DA INGLATERRA,
O PRINCIPADO DA SUÍÇA,
O IMPÉRIO DE HELLO KITTY: Antes Império do Japão,
As ilhas kylie e muriel: Antes conhecida como Austrália,
entre outros.

Nesse contexto político transcorre BOLIVIA: The American Videoclip. Seus antecessores na Iberoamerican Trilogy são: VIDEOART: The Iberoamerican Legend e MONTEVIDEO: The Dark Side of the Pop. Juntos, narram o futuro do Planeta a partir da queda de Hollywood e da criação de uma nova ordem, o eixo ibero-americano. Quando o mundo passa a ser chamado pelo seu verdadeiro nome: O Terceiro Mundo. | Martín Sastre

THE IBEROAMERICAN ERA: THE THIRD WORLD IN THE 28TH CENTURY | Once upon a time there was a place called Potosí, the capital of a vast empire called Bolivia. Every year all the ambassadors of the Iberoamerican Confederation would meet to celebrate another anniversary of the proclamation of independence from the IMF. In the year 2792, soon after the natural disasters unleashed by the wars for natural resources, the world was divided into large political blocks:

BOLIVIA: The Iberoamerican Confederation of Nations. Chinorussia: The Chinorussian empire, with its twin capitals of Moscow and Beijing.

INDIA: The Kingdom of India.

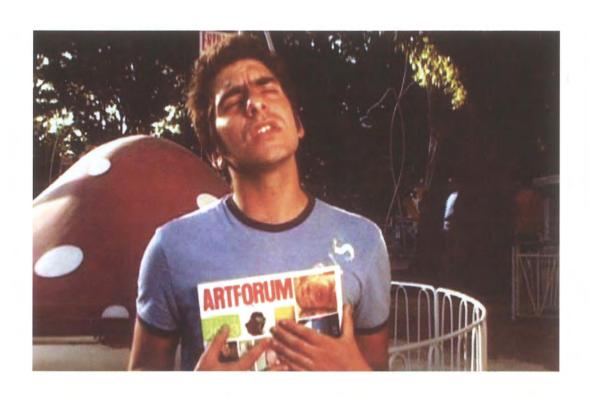
The AFRICAN ECONOMIC COMMUNITY: Including their European colonies.

SUB AMERICA: Small independent republics without natural resources which were previously part of the United States of America.

And other smaller countries such as:

The Kingdom of England,
The Principality of Switzerland,
The Hello Kitty Empire: The former Japanese Empire,
The Kylie and Muriel Islands: Previously known as Australia, among others.

This is the political context of Bolivia: The American Videoclip. Its predecessors in the Iberoamerican Trilogy are: VIDEO-ART—The Iberoamerican Legend and Montevideo: The Dark Side of the Pop. Together they recount the future of the Planet beginning with the fall of Hollywood and the creation of a new order—the Iberoamerican Axis. When the world finally becomes known by its real name: The Third World. | Martín Sastre





CALZADILLA: ARTISTA INTEGRAL | Calzadilla é considerado um dos melhores desenhistas da Venezuela e um dos poetas vanguardistas mais conhecidos do país. Ao mesmo tempo, foi talvez o mais prolífico entre nossos escritores consagrados ao estudo e investigação da arte nacional. Insistindo na relação de sua obra plástica com a crítica, diz Calzadilla: "Qualquer disciplina artística, mesmo a mais inocente, se planeja como um processo que põe em jogo imagem e idéia, razão e intuição. Em meu caso particular, tenho refletido bastante sobre as coisas que realizo e não vejo contradição nenhuma no fato de fazer uso de várias linguagens ao mesmo tempo." A experiência criadora e singular, representada no desenho de Calzadilla, tal como a prática desde os anos 60 até hoje, constitui uma "vontade de integrar a motricidade da escritura, considerada plasticamente, a uma pulsão psíquica não controlada, de natureza orgânica, que se desenvolve nas duas dimensões de um suporte plano. Quando se desenha" — diz Calzadilla — "mediante um acionar parecido com o ato de se escrever à mão, termina-se por conceber o resultado como um texto visual, no qual signo e sentido são a mesma coisa. Isso explica que tenha encontrado no rascunho do poema ou no texto da página uma primeira matriz do desenho em sua correspondência com a folha de um suporte, no qual, seguindo as tensões da pulsão automática, se executasse um desenho de formas abstratas ou figurativas."

Seus desenhos se desenvolvem organicamente, de acordo com uma certa ordem, em geral como se tratasse da elaboração de um manuscrito, de um código ou de uma página riscada de cima abaixo por gestos automáticos — ainda que controlados —, como organização espacial que mantém relações de contraponto com o espaço em branco; sonoridades e silêncios. Invenção orgânica por via subconsciente, crescimento e proliferação de signos, zelo com o espaço, fechamento e abertura do marco de acontecimentos, ludicismo, em suma. A conclusão para Calzadilla é que não há um poeta de um lado nem um crítico e desenhista de outro. "Sou um artista integral e para aí aponta o artista do futuro, que não vai fazer distinção entre as linguagens para deslocar-se em qualquer campo da criação ou em todos de uma só vez." | Elida Salazar

CALZADILLA: AN INTEGRAL ARTIST | Calzadilla is considered to be among the finest sketchers in Venezuela, as well as one of the country's best-known avant-garde poets. At the same time, he has perhaps been one of our most prolific authors dedicated to studying and researching national art. Underscoring the relationship of his art with critique, Calzadilla has the following to say: "Any artistic discipline, however basic, considers itself as a process where image and idea or reason and intuition are of central importance. In my particular case, I have reflected at length on what I do and have found no contradiction at all in using several mediums simultaneously." The creative and singular experience represented in Calzadilla's sketches involves a practice dating back to the 1960s and still practised, constituting "a desire to integrate the motoricity of writing conceived in visual terms, with an uncontrollable psychic urge, organic in nature, which develops within the dimensions of a flat surface." Calzadilla says that he draws using gestures similar to those of writing freehand, "with the end result being conceived more in terms of a visual text, in which sign and meaning are one and the same. This explains the presence in the first draft of the poem or in the text of the page, of a preliminary outline of the drawing corresponding to the page of a support in which, following the tensions of the automatic impulse, the execution of the drawing takes place, using abstract or figurative forms."

His drawings develop organically, following a certain order, like the drawing up of a manuscript, a codex, or a page lined from top to bottom, by automatic, albeit controlled, movements, like the spatial organization where a relationship of counterpoint with the blank space is preserved; sounds and silences. The organic invention through the subconscious, the growth and proliferation of signs, concern for space, the closing and opening of the framework of events, in short, playfulness. Calzadilla concludes that there is no poet on the one side, nor critic or artist on the other. "I am an integral artist, and that is the direction to be taken by the artist of the future, who will make no distinction between mediums in order to move about within any or all spheres of creativity at the same time." | Elida Salazar





fotografia africana [african photography]

# Um prisma lúcido

De alguns anos a esta data, a fotografia passou a ocupar um lugar na arte contemporânea que não deixa de apresentar alguns problemas conceituais e éticos. Os preços atingidos por certas tiragens (Andreas Gursky) mostram que o mercado pretende estabelecer, de uma vez por todas, uma paridade entre obras de pintura, escultura e a fotografia. Ocorre que, ao contrário da obra de pintura ou de escultura, a fotografia é reproduzível à vontade, e nem todas as edições limitadas do mundo seriam capazes de mudar alguma coisa em sua verdadeira natureza. Depardon, Cartier-Bresson, Avedon, Kudelka, Irvin Penn passaram por agências de notícias ou jornais antes de se tornarem o que são hoje. A fronteira entre a criação artística, que deve ser uma irrupção, e a cobertura de um conflito (Salgado) não é apenas uma fronteira estética. Trata-se de dois modos quase contraditórios de atuar, A interpretação do mundo pelo olhar do fotógrafo não está em questão. Como lembrava Malik Sidibé, recentemente agraciado com o prêmio da fundação Hasselblad, não existe fotografia gratuita. A fotografia sempre teve um objetivo concreto. E na África talvez mais que em outros lugares. Essa é a razão de predominarem ainda no Continente os trabalhos documentários e a arte do retrato. A fotografia de estúdio, dos anos 50-60, que possibilitou à África mostrar ao mundo certa visão da imagem, desempenha um papel particular no advento da fotografia contemporânea no Continente. Mas essa imagem, que foi a mais difundida, não é — como acreditaram alguns — a quintessência da fotografia africana. Ela corresponde a um período histórico e a práticas específicas.

Será razoável imaginar uma fotografia que nos revele a essência daquilo que poderíamos chamar humanidade africana, mesmo considerando as diferenças reais entre a África do Sul e o Mali, por exemplo? Não acredito. Assim como não poderia existir fotografia européia ou asiática. Se, ao contrário, admitirmos que a fotografia é, antes de mais nada, escritura, então será preciso convir que, como ocorre com toda escritura, a imagem supõe uma multiplicidade de leituras e interpretações. Se, como afirmamos, a fotografia é linguagem, ela na verdade se torna, conforme as palavras do psicólogo francês Henri Delacroix, "um dos instrumentos espirituais que transformam o mundo caótico das sensações em mundo dos objetos e das representações". A linguagem, em sua definição, não supõe nenhum particularismo. Ela é própria dos seres humanos que têm em comum esse mundo caótico das sensações.

Os oito fotógrafos africanos apresentados em São Paulo foram selecionados com o intuito de mostrar as coerências e as rupturas na fotografia africana, ao longo de várias gerações. De um fotógrafo a outro, temos a confirmação de uma visão humana, e não estritamente mecânica ou social. Cada artista define seu próprio mundo, um mundo real transformado em território particular e pessoal. Uma visão que põe de lado as idéias tradicionais, mesmo afirmando, às vezes, que as está ratificando. Entre os oito fotógrafos desta seção, sete são retratistas e apenas uma, Otobong Nkanga, faz uma fotografia que se poderia qualificar de ambientalista. Mas, mesmo nesse caso, temos a oportunidade de descobrir a diversidade que o retrato pode abranger. Abderramane Sakaly, Mama Casset e Cornélius Augustt trabalharam essencialmente em estúdio nos anos 50 e 60. Samuel Fosso, duas gerações depois, deu prosseguimento à experiência de estúdio para conferir-lhe uma dimensão pessoal e egocentrada que se mostrou contraditória com as práticas desses predecessores. Jean Depara, Zwelethu Mthethwa e Eileen Perrier, retratistas também, trabalham com exteriores. Mas mesmo essas noções de interior e exterior já não querem dizer muita coisa, pois os grandes fotógrafos de estúdio, em sua maioria, trabalharam com luz natural em algum momento da carreira. Assim, a distinção entre esses diferentes autores não se traduz tanto em termos de técnica, quanto de geração e de estética. Sakaly e Mama Casset (Senegal) e Cornélius Augustt (Togo), ao lado de Seydou Keita e Malik Sidibé, entre outros, podem ser considerados os precursores de uma fotografia africana moderna. Na década de 1950, eles criaram um estilo que, por um lado, confere à fotografia toda uma dimensão de ilusão e indústria de mitos e, por outro, estabelece sua vocação social e humana.

Na verdade, a função daqueles fotógrafos, cujo campo de investigação era o estúdio, consistia, antes de mais nada, em amplificar a realidade e transformar seus motivos não naquilo que eram, mas naquilo que aspiravam a ser. Embora todos — cada um a sua maneira — tenham contribuído para enobrecer a fotografia praticada na África, os procedimentos são pessoais e refletem uma verdadeira vocação. Não no sentido ocidental, de se preparar toda uma vida para cumprir um destino improvável, mas no sentido primeiro do termo, de determinação do futuro pelo acaso da vida. Os especialistas poderão escrever muitas obras doutas para explicar essa coisa simples sem nunca a aflorar: a única posteridade que aqueles trabalhadores, aqueles profissionais, buscavam era a satisfação do cliente. Mas é preciso remontar às suas respectivas biografias para entender bem de que foi feita aquela fotografia. Eles se consideravam artesãos. E, como todo artesão, se acaso somavam um toque pessoal ao trabalho, a aprovação do cliente era a única medida de seu talento, seu único centro de interesse. Seja nos retratos de Mama Casset ou Sakaly, à imitação de Harcourt, seja nos retratos de identidades de Cornélius, que serviam para documentos oficiais, sua retribuição era a satisfação do trabalho realizado.

Ao contrário de Depara, que é mais ou menos da geração deles, não freqüentaram boates e bares. A diferença entre esses homens "comportados" e o fotógrafo zairense está decerto no contexto diferente no qual este último evoluiu. Kinshasa, nos anos 60, é a cidade de todos os prazeres. "Kin-la-joie", como foi apelidada. Os músicos, liderados pelo lendário Franco, marcam o ritmo. E Depara, que batizará seu estúdio de "Jean Whisky Depara", é seu cronista oficial. O que seduz nele é a afirmação do fotógrafo como artista consciente, que percebemos à primeira vista. Em especial nos auto-retratos, nos quais o descobrimos em cenas cotidianas. O auto-retrato é um signo que não engana, pois numa época em que o cliente é rei, o fotógrafo que opta por fixar um ser que outro não é senão ele mesmo realiza um ato anticomercial. Ato que, algumas décadas depois, Samuel Fosso irá repetir. A fotografia clássica de estúdio, ou seja, em preto e branco, atinge o apogeu na década de 1960 e entra em declínio irreversível nos anos 70. Com a vulgarização da fotografia, a produção em massa de máquinas para o grande público, o aparecimento da cor e o desenvolvimento dos laboratórios importados da Ásia, os veteranos já não tinham meios para resistir à concorrência dos fotógrafos de rua e da fotografia pessoal. É nesse contexto que Samuel Fosso começa a trabalhar, obrigado, como muitos outros fotógrafos de estúdio de sua geração, a reinventar um ofício em perigo de extinção. O que o distingue de seus predecessores e faz dele um fotógrafo à parte é a obsessão que logo demonstra por sua

própria imagem. O fato de ser o único modelo de suas obras poderia ser apenas anedótico, se não tivéssemos a impressão de que existe um ego que escapa a Fosso. Camaronês, freqüentemente apresentado como centro-africano, ele se aventura em outras identidades. Como se estivesse incerto da sua, ou como se se recusasse a entregar-se inteiramente e se divertisse nesse jogo de esconde-esconde que um olhar superficial qualificaria simplesmente de narcisista.

Implícita no trabalho dos retratistas dos anos 1960, que revelam os africanos aos africanos, a busca da identidade torna-se explícita no trabalho de Fosso e no de Eileen Perrier e Zwelethu Mthethwa. Na África do Sul do apartheid, Zwelethu aprendeu a importância do fator humano. Aprendeu a importância do reconhecimento e da dignidade e tornou-se um dos pintores mais fiéis de certa realidade sul-africana. Os seres que o atraem são seres comuns, com um cotidiano surreal. Os habitantes dos hostals, cabanas transitórias construídas sem planejamento, nas quais muitos passam a vida, foram por muito tempo motivo de suas fotografias. Ele pintava, em cores, seus interiores, nos quais era possível ler sonhos, crenças e aspirações. Com dignidade. Sempre a dignidade, como a dos trabalhadores da cana-de-açúcar, que, diante de sua objetiva, são como modelos de quadros clássicos. Os mesmos quadros clássicos que determinaram a vocação de Eileen Perrier. Nascida no Reino Unido, de pais ganenses, Eileen sentiu o descompasso de que era objeto em sua primeira viagem a Gana, para visitar a família da mãe. Imergindo naquele mundo perturbador, no qual era ao mesmo tempo partícipe e estrangeira, acabou por apaixonar-se pelo retrato de família. Depois de imortalizar tios, tias e primos, que acabava de descobrir, seu ímpeto não esmoreceu, e ela continuou fazendo retratos. Quer se trate de homens e mulheres que ela põe à mostra — como sua própria mãe — seus dentes afastados, quer se trate de empregados subalternos de uma empresa inglesa, ou de viajantes captados no anonimato vermelho de uma estação ferroviária de Paris, a impressão que temos, diante dessa obra ainda jovem, é de sermos testemunhas da elaboração de uma galeria de retratos por meio da qual Perrier recria sua própria família. Uma família ao mesmo tempo imaginária e real, cujos membros representariam declinações dela mesma e de seu mundo pessoal.

Otobong Nkanga não é propriamente fotógrafa, e talvez por isso seu trabalho interesse de modo especial. Artista de corpo e alma, formada entre Ife e Paris, para ela o conceito é superior ao motivo. Ela sempre conservou em imagens a memória de suas instalações ou de suas performances com um rigor técnico e formal que provam que não é por falta de virtuosismo que trata com tanta liberdade a câmera fotográfica. Ela sabe o que quer dizer fotografar. Mas, ao contrário de outros, na África ou fora dela, não considera a imagem obtida como um fim em si, e essa atitude, por si só, mereceria ser ressaltada. O que a interessa sem dúvida está em outro lugar. Naquilo que uma fotografia não mostra. Que não pode, por essência, mostrar. Nos interstícios intangíveis onde nasce a imagem que de repente se faz narração. Narração de um país que ela conservou em si e nos descreve como um *no man's land* no qual o humano só é sugerido pelos rastros que deixa. Uma topografia, como o são os retratos que mostram outras coisas, mas sempre remetem ao homem.

Se existe uma coisa que todos esses fotógrafos, além da geração, dos estilos e das técnicas, têm em comum é a idéia de humanidade, própria aos povos nos quais a tecnologia e o virtual ainda não substituíram totalmente o rigor de uma palavra trocada, o brilho de um sorriso ou o calor de um aperto de mão. A fotografia também é isso. Esse prisma lúcido através do qual podemos nos reconhecer, seja qual for o acaso de nossa nacionalidade e de nosso nascimento. É a magia de uma família recomposta.

## A Lucid Prism

For some years now, photography has taken a place in Contemporary Art that has posed conceptual and ethical questions. The prices attained by prints (Andreas Gursky) show that the art market intends to establish, once and for all, the equivalence between a painting, a sculpture and a photograph. However, unlike a painted or sculpted work of art, photography is infinitely reproducible, and all the limited editions in the world are unable to change its real essence. Depardon, Cartier-Bresson, Avedon, Kudelka, Irvin Penn all worked in press agencies or newspapers before becoming what they are today. The border between artistic creation, which must be an outburst, and the coverage of a conflict (Salgado) is not simply an aesthetic one. They are two almost contradictory actions. That photography can interpret the world through its gaze is out of question. There is no random photography, as Malik Sidibé (recently awarded with the Hasselblad Foundation Award) has reminded us. Photography has always had a concrete aim — in Africa, perhaps more than in anywhere else. This is why documentary and portrait works still dominate the continent. The studio photography of the 1950s and '60s that allowed Africa to show the world a certain view of the image has played a precise role in the advent of contemporary photography on the continent. However, this most widely spread image is not, as some people were willing to believe, the quintessence of African photography. It corresponds to a historical period and to specific practices.

Is it reasonable to imagine that a photograph that would reveal the essence of what we might call an *African humanity* could consider all the real differences that exist between South Africa and Mali, for example? I do not believe so. Just as no photography is categorically "European" or "Asian." If, however, we admit that photography is primarily a writing, then we will have to assume that, like every kind of writing, the image supposes a multiplicity of readings and interpretations. If, as we assert, photography is language, it becomes indeed, according to the words of the French psychologist Henri Delacroix, "one of the spiritual instruments that transforms the chaotic world of sensations into a world of objects and representations." Language, in its definition, does not suppose any particularism. It is essential of human beings, who share this *chaotic world of sensations*.

The eight African photographers presented in São Paulo were chosen with the aim of revealing the coherences and the breakages in African photography throughout various

generations. From one photographer to the next, we have the confirmation of a human view and not a strictly mechanical or social one. Each artist defines his/her own world; a real world transformed into a private and personal territory. A vision that leaves aside the traditional ideas, though at times claiming to ratify them. Among the eight photographers in this section, seven are portraitists, and only one, Otobong Nkanga, elaborates what we may call an environmental photography. But even here one may find the diversity that is possible in portraiture. Abderramane Sakaly, Mama Casset and Cornélius Augustt essentially worked in the studio in the 1950s and 1960s. Two generations later, Samuel Fosso undertook the studio experience to take it to a personal and egocentric dimension, which turned out to be contradictory to the practice of his predecessors. Jean Depara, Zwelethu Mthethwa and Eileen Perrier, all portraitists, work outside the studio. Even these notions of inside and outside are not very significant, as the majority of the great studio photographers have all worked with natural light at some point in their career. Thus, the distinction between these different authors is less technical and more generational and aesthetic. The photographers Abderramane Sakaly, Mama Casset (Senegal), and Cornélius Augustt from Togo can be considered, together with others including Seydou Keita and Malik Sidibé, as the predecessors of a modern African photography. In the 1950s, they invented a style that, on the one hand, placed photography into an illusionist and myth-like dimension, while also establishing photography's social and human vocation.

In fact, the primary function of these photographers for which the studio was a field of investigation was to magnify reality and transform their subjects into what they aspired to be, rather than depicting what they were. If each in their own way contributed to give a noble seal to photography practiced in Africa, their evolvements are specific and evince a real vocation. Not in the Western sense, where one prepares, throughout one's entire life, to attain an improbable destiny, but in the first sense of the word, where misfortune of life defines one's future. Experts can produce thousands of scholarly discourses to explain this relatively simple thing, without scratching its surface: the only posterity that these workers, these professionals searched for was the client's satisfaction. But it may be necessary to go back to their respective biographies to better understand what this photography was made of. They saw themselves as artisans. And as artisans, if they added their personal touch to their work, the approval of the client was the only measurement of their talent, their sole interest. Whether it was the Harcourt-like portraits by Mama Casset or by Sakaly, or the identity portraits by Cornélius that were used in official documents, they felt happy for the satisfaction of accomplished work.

Unlike Depara, who is more or less of the same generation, they did not go to nightclubs and bars. The difference between these "well-behaved" men and the Zairian photographer perhaps resides in the different context in which the latter evolved. Kinshasa in the 1960s was the city of all pleasures. "Kin-la-joie," as it was called. Musicians, led by the legendary Franco, set the rhythm. And Depara, who called his studio "Jean Whisky Depara," was their official chronicler. His work is appealing due to the affirmation — which is recognizable at first sight — that the photographer is working as a conscious artist. Especially in the self-portraits, where we find him in everyday scenes. The self-portrait is a sign that cannot pretend, because in a time where the client is the king, to choose to fix a being that is oneself is an anti-commercial attitude. Samuel Fosso was to repeat this very attitude a few decades later. The classic studio photograph, i.e., in black and white, reached its peak in the 1960s and irreversibly declined in the 1970s. With the vulgarization of photography, the mass production created for the general public, the use of color and the proliferation of photo-development systems imported from Asia, the veterans could no longer resist the competition from the street photographers and personal photography. It was in this context that Samuel Fosso started working as a photographer, being pressed, as other studio photographers of his generation, to reinvent an activity in danger of extinction. What makes him different from his predecessors is what makes him an exceptional photographer, i.e., the obsession for his own image. The fact that he is the only model for his photographs might be anecdotic if we didn't feel that there is a self that Fosso cannot grasp. A Cameroonian often presented

as Central-African, he plays with other identities. As if he were not sure of his own, or as if he refused to give in and found some joy in the hide-and-seek game that a superficial look might characterize as narcissist.

If identity is implicit in the work of the portraitists of the 1960s, as it reveals the Africans themselves, this issue becomes explicit in Fosso's work, as well as in the work of Eileen Perrier and Zwelethu Mthethwa. In apartheid South Africa, Zwelethu understood the importance of the human factor. He learned the importance of recognition and dignity and turned himself into one of the most loyal painters of a certain South-African reality. The people that call his attention are ordinary in a surreal quotidian. The dwellers of hostals, those jerry-built shacks where lives just pass by, were for a long time the subject matter of his photographs. In colors, he painted their interiors where one could read the dwellers' dreams, beliefs and aspirations. With dignity. Always with dignity, as one can see in the sugarcane workers who become motifs of classic paintings through his lense. These classic paintings have defined Eileen Perrier's vocation. Born in Great Britain as the daughter of Ghanese parents, Eileen became keenly aware of her awkward condition when she first traveled to Ghana to visit her mother's family. Submerged in the troublesome world in which she found herself, at the same time part of it and a stranger to it, she started to work with the family photograph. After immortalizing her uncles, aunts and cousins whom she met for the first time, she went on in this track and continued doing portraits. Whether they be men or women — as her own mother — showing their teeth in laughter, employees of an English company or travelers taken by surprise in the red anonymity of a railroad station in Paris, through her young work we have the feeling that we are witnesses to the elaboration of a gallery of portraits where Perrier re-creates her own family. A family who is imaginary and real, whose members would represent declinations of herself and of her personal world.

Otobong Nkanga is not really a photographer, and that may be why her work is of particular interest. As an artist in body and soul, who learned her art between Ife and Paris, for her the concept is more important than the subject matter. She has always preserved the memory of her installations and performances in images of such technical and formal rigor that it is clear that it is not due to any lack of virtuosity that she takes so much liberty with the camera. She knows what to photograph means. Unlike her colleagues, in Africa or abroad, she does not consider the image as the aim in itself, and this very particular attitude is worth noting. What interests her is obviously somewhere else. Where it cannot be shown by photography, which by its very nature cannot show it. It is in these intangible interstices where the image is born that her narrative takes place. A narrative of a country that she has preserved with herself and that she describes as a no-man's-land, where the human being is only suggested by the remains that he leaves behind. A topography, as in the portraits that show something else, but which always reveal the human being.

If there is one thing that all these photographers have in common — apart from their generations, styles and techniques — it is the idea of the humanity that characterizes these nations, where technology and the virtual world have not totally replaced the exchanged word, the burst of a smile or the warmth of a handshake. Photography is also this. This lucid prism through which we can recognize ourselves, no matter our nationality or our birth. It is the magic of a recomposed family.

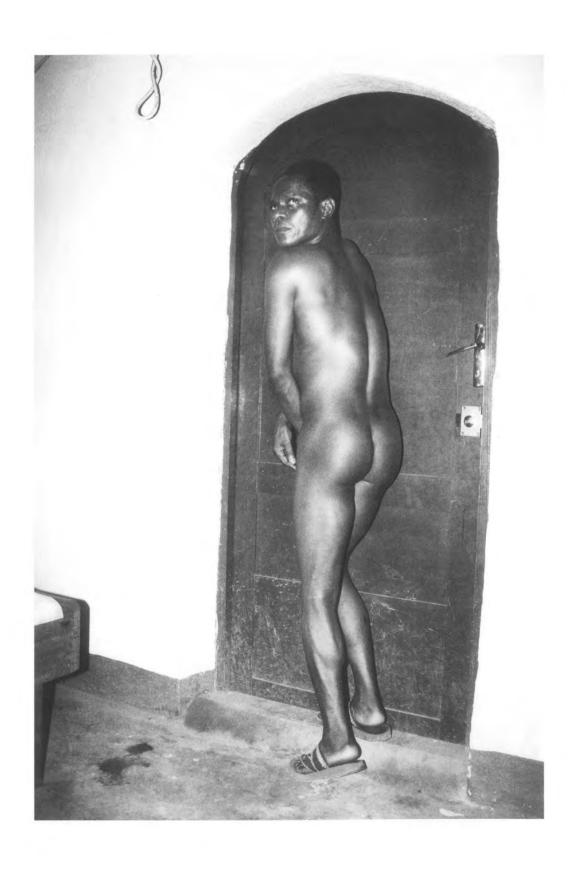


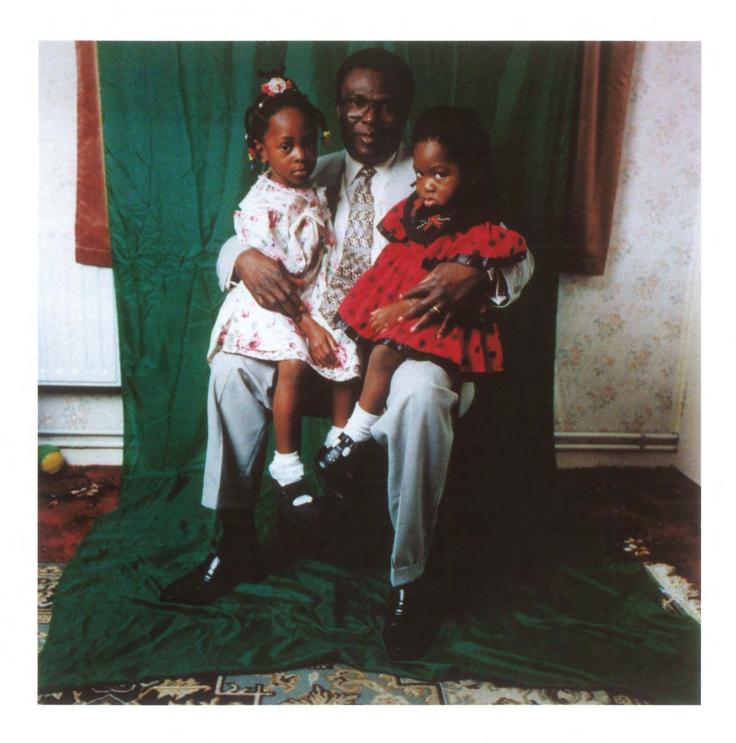
Untitled, 2003; c-print; 149,8 x 194,3 cm; prova única [unique print]; cortesia [courtesy] Jonathan Greenberg, Greenwich, CT próxima página [following page] Untitled, 2003; c-print; 194,3 x 149,8 cm; prova única [unique print]; cortesia [courtesy] Jonathan Greenberg, Greenwich, CT



Autoportraits, Mémoire d'un ami, 2000; fotografias [photographies]; 120 x 80 cm; cortesia [courtesy] Jean-Marc Patras

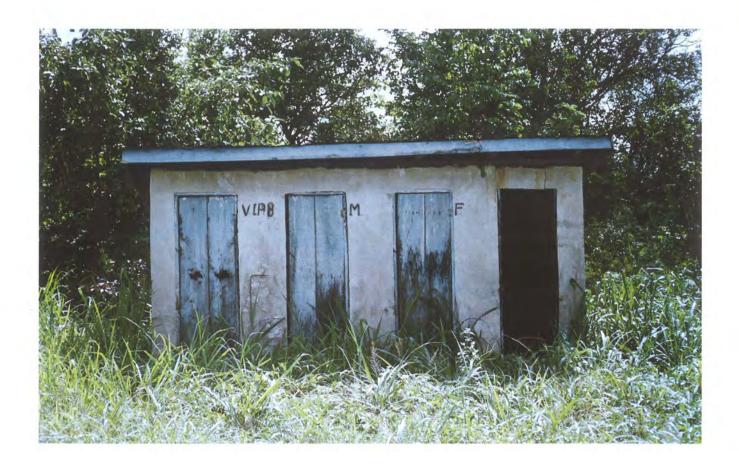






Untitled, da série [from the series] Red, Gold and Green, London, 1998; © Eileen Perrier

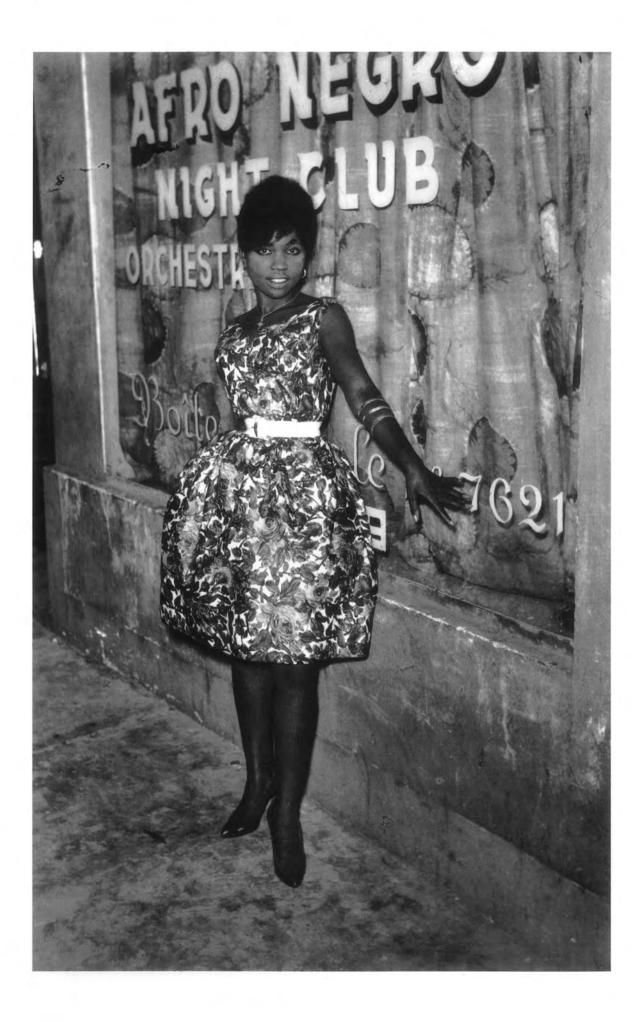








Untitled, ca. 1960; impressões fotográficas em gelatina de prata [photographic prints on silver gelatin]; cortesia [courtesy] Fonds Revue Noire



1955, Dakar, Senegal; impressões fotográficas em gelatina de prata sobre papel [photographic prints with silver gelatin on paper]; cortesia [courtesy] Fonds Revue Noire



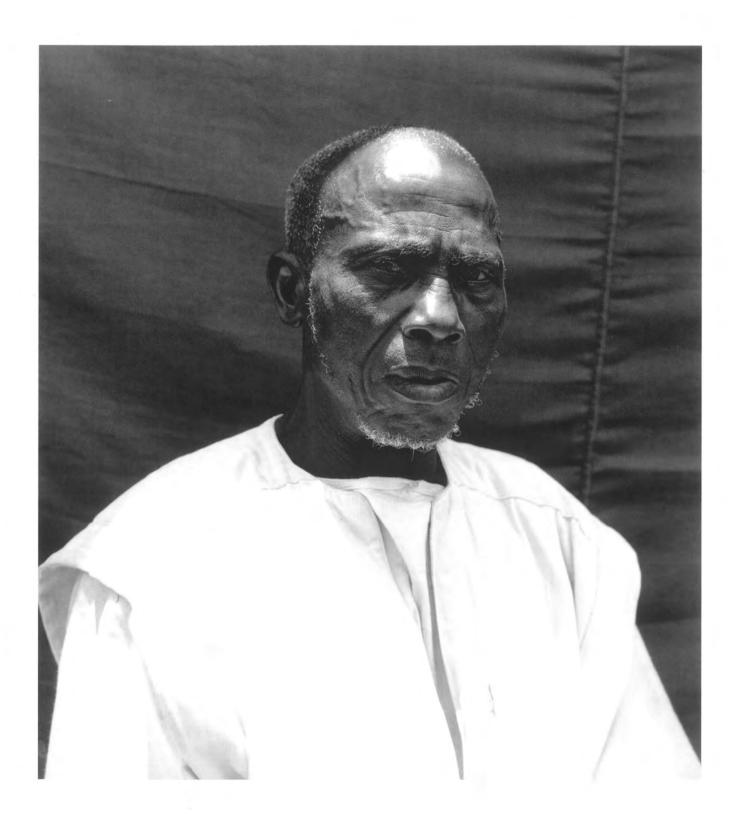


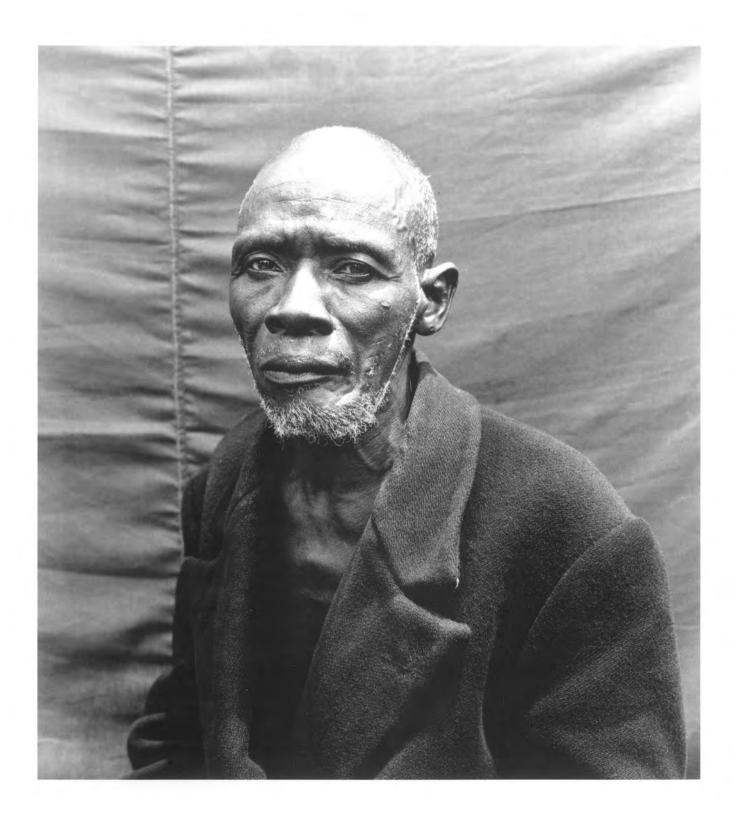
Portrait, ca. 1955-1965, Bamako, Mali; impressão fotográfica em gelatina de prata [photographic print with silver gelatin]; cortesia [courtesy] Revue Noire próxima página [following page] Portrait, 1957, Bamako, Mali; impressão fotográfica em gelatina de prata [photographic print with silver gelatin]; cortesia [courtesy] Revue Noire





Untitled, ca. 1955; impressões fotográficas em gelatina de prata [photographic prints on silver gelatin]; 30 x 40 cm; cortesia [courtesy] Fonds Revue Noire





biografias dos artistas [artists' biographies]

#### África do Sul [South Africa] | Zwelethu Mthethwa

Durban, 1960. Vive e trabalha em Devil's Peak [Lives and works in Devil's Peak].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 New Works, Jack Shainman Gallery, New York
 Interior Portraits: Zwelethu Mthethwa Photographs, The
 Cleveland Museum of Art
 Hamburg Kunsthalle, Galerie der Gegenwart

2002 Contemporary Art Museum St. Louis

2001 Museum of Contemporary Photography, Chicago

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

Body and the Archive, Artists Space, New York
 8<sup>a</sup> Bienal de la Habana
 8<sup>th</sup> International Istanbul Biennial

2002 New Acquisitions/New Works/New Directions 3: Contemporary Selections, Los Angeles County Museum of Art 25<sup>th</sup> Bienal de São Paulo

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

COTTER, Holland, "Zwelethu Mthethwa," *The New York Times*, Friday, June 16, 2000, E33

KIMMELMAN, Michael, "The Gaze Turns Outward and Sees Estrangement," *New York Times*, Friday, September 19, 2003, E33

MOSAKA, Tumelo, "Liberated Voices, Contemporary Art from South Africa," NKA, Fall/Winter, 2000, 107

PERREE, Rob, "Zwelethu Mthethwa," Kunstbeeld, 2001, 56-57

ZAYA, Octavio, "Zwelethu Mthethwa," Flash Art, October,

### Alemanha [Germany] | Thomas Demand

Munique, 1964. Vive e trabalha em Berlim e Londres [Lives and works in Berlin and London].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Phototrophy, Kunsthaus Bregenz

2003 Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek

2002 Lenbachhaus, München

2000 Fondation Cartier, Paris

1998 Kunsthalle Zürich

1999, 90

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 50ª Biennale di Venezia

1999 *Mirror's Edge*, Tramway, Glasgow/ Exhibition Hall Charlottenborg, Kopenhagen/ BildMuseet, Umeå

1999 Carnegie International 1999/2000, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

1998 Biennale of Sydney

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Cat. exp. *Thomas Demand*, Lenbachhaus München/ Louisiana Museum Humlebaek, Schirmer & Mosel, 2002

Cat. exp. *Thomas Demand*, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 2002

Cat. exp. *Thomas Demand*, Aspen Art Museum, Aspen/De Appel, Amsterdam, 2001

Cat. exp. *Thomas Demand (with Caruso St. John architects)*,
Palazzo Pitti, Firenze, Edizione Pagliai Polistampa, 2001
Cat. exp. *Thomas Demand*, Fondation Cartier, Paris, Thames & Hudson, 2000

#### Argentina | Pablo Siquier

Buenos Aires, 1961. Vive e trabalha em Buenos Aires [Lives and works in Buenos Aires].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Pablo Siquier, Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires

2001 Pablo Siquier, Sicardi Gallery, Houston

1997 Pablo Siquier en el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

1997 Pablo Siquier, Annina Nosei Gallery, New York

1996 Pablo Siquier, Galería Ramis Barquet, Monterrey

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Project Argentina, Miami

2002 *Últimas Tendencias en las colecciones del MAMBA*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires

2000 F(r)icciones, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

1999 2ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre

1998 Amnesia, Christopher Grimes Gallery, Los Angeles

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BASUALDO, Carlos, cat. exp. *Pablo Siquier*, Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires, 1995

GLUSBERG, Jorge, cat. exp. *Pablo Siquier en el Museo Nacional*de Bellas Artes, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos
Aires, 1997

Gumier maier, Jorge & Pacheco, Marcelo,  $Artistas\ argentinos\ de$  los '90, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999

KATZENSTEIN, Inés, cat. exp. *Pablo Siquier en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1997

LEBENGLIK, Fabián, "Una nueva vuelta de tuerca", *Página*, n. 12, 24 de junio de 2003, 29

#### Austrália | David Haines & Joyce Hinterding

Londres, 1966; Melbourne, 1958. Vivem e trabalham em Sydney [Live and work in Sydney].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]: David Haines

2004 Adelaide Biennial of Australian Art

2002 Biennale of Sydney: (The World May Be) Fantastic

2002 Problems in Paradise, Scott Donovan Gallery, Sydney

2002 Biennale of Sydney: (The World May Be) Fantastic

2002 conVerg: where art and science meet, Adelaide Biennial of Australian Art

2001 7th International Istanbul Biennial

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Remembrance + the Moving Image: Persistence of Vision,
The Australian Centre for the Moving Image, Melbourne

2003 Liquid Sea, Museum of Contemporary Art, Sydney

2002 *ST@RT\_UP: new interactive media*, Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa, Wellington

2002 *Multimedia Art Asia Pacific*, The Art Museum of China, Millennium Monument, Beijing

2001 Space Odysseys: Sensation & Immersion, Art Gallery of NSW, Sydney

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

FINEGAN, Ann, cat. exp. 2002 Biennale of Sydney: (the world may be) fantastic, Museum of Contemporary Art, Sydney,
Biennale of Sydney Ltd., 2002

GIBSON, Ross, cat. exp. Remembrance + the Moving Image,
Australian Centre for the Moving Image, Melbourne,
Australian Centre for the Moving Image, 2003

KENT, Rachel, cat. exp. *Liquid Sea*, Museum of Contemporary Art, Sydney, Museum of Contemporary Art, 2003

LIMINAL PRODUCT: KAHN, Douglas and DYSON, Fran, "Levitation Grounds: Joyce Hinterding and David Haines," *Eyeline*, 43, Spring, 2000, 18–22

LYNN, Victoria, cat. exp. *Space Odysseys: Sensation & Immersion*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2001

# Áustria | Leo Schatzl

Obernberg, 1958. Vive e trabalha em Viena [Lives and works in Vienna].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]: 2004 *Igual\_Mente\_Diferentes*, art project, fomento de los Artes Decorativos. Barcelona

2003 Autorotation, Workshop Graz, Steirischer Herbst

2003 Ins Land einischau'n, Architekturforun Tirol, Innsbruck Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

AIGNER, Claudia, "Quer durch Galerien", Wiener Zeitung online, 22.02.2002

Austrian Spotlight, Eine Auswahl österreichischer Kunst aus dem Bestand der Arthoek des Bundes, Wien, 1998

MITTRINGER, Markus, "Durch die Pappbrille", *Der Standard online*, 22.09.2002

"Eine Keimzelle der Innovation." Oberösterreichische Nachrichten online, 02.07.2002

# Bélgica [Belgium] | Cristine Felten & Veronique Massinger

Mouscron, 1950; Bruxelas, 1947. Vivem e trabalham em Bruxelas [Live and work in Brussels].

Exposições Individuais selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 'de doos', Cultureel Centrum, Hasselt

2002 Felten-Massinger, Galerie Orion, Bruxelles

2000 Felten-Massinger, fonds régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, Caen

1996 *Double singulier,* Galerie Michèle Chomette, Mois de la Photo, Paris

1992 *Caravana Obscura*, Musée de la Photographie, Centre d'Art Contemporain de la Communauté Française, Charleroi

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Douce France, Visions de la France à travers la collection de la Caisse des dépôts et consignations, Culturegest, Centro Cultural de la Caixa General de Depositos, Lisboa

1999 *Le corps évanoui, les images subites*, Musée de l'Elysée, Lausanne

1998 *La traversée du paysage*, Studio National des Arts Contemporains, Le Fresnoy

1995 *Transfigurations*, Prague; Universidad de Salamanca, Salamanca; Centro de Fotografia Isla de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife

1993 *La photographie belge de 1839 à nos jours*, Musée de la Photographie, Centre d'Art Contemporain de la Communauté Française, Charleroi

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

CANONNE, Xavier, cat. exp. *Felten-Massinger*, Galerie Orion, Bruxelles, Galerie Orion Ed., 2002

снометте, Michèle & vercheval, Georges, cat. exp. Felten-Massinger, Ed. Médiatine, Bruxelles, 1996

EDDY, Devolder, cat. exp. *Felten-Massinger*, frac de Basse-Normandie (profil d'une collection), Caen, 2002 FLISCHER, Alain & MARCELIS, Bernard, cat. exp. Felten-Massinger,

Caravana Obscura, Tourcoing-le-Fresnoy, 1999

ROEGIERS, Patrick, Felten-Massinger, double vue, Bruxelles, Ed.

Salon d'Art, 1995

## Bolívia | Roberto Valcarcel

Santa Cruz, 1951. Vive e trabalha em Santa Cruz [Lives and works in Santa Cruz].

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2001 Arte ва, Buenos Aires

1999 2ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre

1998 Arco Madrid

1998 New York Art fair

1997 Bienal de Lima

1994 22ª Bienal de São Paulo

1991 Bienal de la Habana

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

QUEREJAZU, Pedro, "Bolivia", IN: SULLIVAN, Edward (ed.), *Arte Latinoamericana del Siglo xx*, Madrid, Editorial Nerea,
1996

#### **Brasil | Ivens Machado**

Florianópolis, 1942. Vive e trabalha no Rio de Janeiro [Lives and works in Rio de Janeiro].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2001 O Engenheiro de Fábulas, Paço Imperial, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; Museu de Arte Contemporânea, Curitiba; Museu Ferroviário da Vale do Rio Doce, Vitória

1994 Atelier Finep, Paço Imperial, Rio de Janeiro

1991 Galeria Luisa Strina, São Paulo

1990 Galeria Thomas Cohn, São Paulo

Intervenção Permanente, Palazzo di Lorenzo, Gibellina

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2001 Palavra Imagem, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro Espelho Cego, Paço Imperial, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo; Espaço Cultural Venancio, Brasília

2000 Mostra do Redescobrimento/Arte Contemporânea, São Paulo

Século 20: arte do Brasil-Brasil+500, Fundação Caloustre Gulbenkian, Lisboa

Arte Brasileira — Anos 70, Rio de Janeiro

Ñ-Grupo de Ação, Cabo Frio

*O Espirito de Nossa Época*, Museu de Arte Moderna, São Paulo

## Bulgária | Albena Kazakova

Dobritch, 1974. Vive e trabalha em Sofia [Lives and works in Sofia]. Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 +=-, Galerie Nationale, Sofia

2003 *Paysage*, Galerie Nationale, Sofia *Cité Des Arts*, UBA, Sofia

10 ans Art in Bulgaria, Galerie de la Ville, Sofia

2001 Graduated, National Academy of Arts

La Peinture Bulgare Contemporaine, Palas National

1999 Festival Processus — Espace, Balchik

## Camarões [Cameroon] | Samuel Fosso

Kumba, 1962. Vive e trabalha em Bangui [Lives and works in Bangui].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri, Verona

Calcografia

2003 Samuel Fosso Autorretratos, Festival PhotoEspaña, Madrid Jack Shainman Gallery, New York

1997 Samuel Fosso. Photographs, greengrassi, Londres

1995 Centre National de la Photographie, Paris

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Make Life Beautiful! The Dandy in Photography, Brighton Museum & Art Gallery

2002 Samuel Fosso. Seydou Keïta. Malick Sidibé. Portraits of Pride, Moderna Museet c/o Enkehuset, Stockholm, (Bildens Hus, Sundvall/ Norskt Fotomuseum, Oslo, 2003)

2001 The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, Villa Stuck, Munich; Haus der Kulturen der Welt im Martin Gropius Bau, Berlin; Museum of Contemporary Art, Chicago, (P. S.1 Contemporary Art Center and the Museum of Modern Art, Long Island, 2003) Africas, the Artist and the City, Centre de Cultura

Contemporània de Barcelona

*Mémoires intimes d'un nouveau millénaire*, 4<sup>èmes</sup> Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BONETTI, Maria Francesca & schlinkert, Guido, Samuel Fosso, Milan, 5 Continents Editions, 2004

CARVER, Antonia (ed.), *Blink. 100 Photographers*, *010 Curators*, *010 Writers*, London/New York, Phaidon Press, 2002

COTTER, Holland, "When the I Is The Subject, and It's Always Changing", *The New York Times*, 12 sept, 2003

LAMORE, Jean, "Samuel Fosso", NKA, Journal of Contemporary
African Art, n. 13/14, Spring/Summer

моктенsen, Mette; Andersen, Christian Rud; wiтн, Gertrud (ed.), cat. exp. *Geometry of the Face*, Det nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek, 2003

## Canadá | David Rokeby

1960. Vive e trabalha em Toronto [Lives and works in Toronto].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 David Rokeby, The Oakville Galleries

2003 Sorting Deamon, Goethe Institut, Toronto

2002 New Media Series: David Rokeby, Art Gallery of Hamilton

2001 David Rokeby, Presentation House, Vancouver

1998 David Rokeby: The Givers of Names, Macdonald Stewart Art Center, Guelph

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Einbildung, Das Wahrnehmen in der Kunst, Kunsthaus Graz

2002 Next Memory City, 9ª Mostra Internazionale di Architettura di Venezia

2002 Ars Eletronica, Ok Centre of Contemporary Art, Linz

2002 The Governor General's Awards in Visual and Media Arts, National Gallery of Canada, Ottawa

2002 *Alien Intelligence*, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Cat. exp. Einbildung, Das Wahrnehmen in der Kunst, Kunsthaus Graz, 2003

Cat. exp. The Governor General's Awards in Visual and Media Arts 2002, The Canada Council for the Arts, Ottawa, 2002

Cat. exp. *Alien Intelligence, Kiasma Museum of Contemporary Art*, Helsinki, 2000

Cat. exp. *David Rokeby: The Givers of Names*, Macdonald Stewart Art Center, Guelph

Cat. exp. Arte Tecnologia, Arte no Século xx1: A Humanização das Tecnologias, São Paulo, 1995

## Chile | Patrick Hamilton

Louvain, 1974. Vive e trabalha em Santiago [Lives and works in Santiago].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Magic Cover Paintings, Galería dpm, Guayaquil

2004 *Cosmetic Landscapes*, Galería Bellas Artes, Metro de Santiago

2003 Queer Tools, Museo de Arte Moderno, Chiloé

2002 Magic Cover Paintings, Galería Animal, Santiago

2002 *Patrick Hamilton; Pinturas y Objetos*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Postcards from Cuba — A Selection from the 8ª Bienal de la Habana, Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo

2003 8ª Bienal de la Habana

2001 8ª Bienal de Cuenca

2000 L'Art dans le monde, Les Musées de la Ville de Paris

1999 2º Bienal do Mercosul, Porto Alegre

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

DELL'OMODARME, Antonio, cat. exp. *Queer Tools*, 8ª Bienal de la Habana, 2003

HERZBERG, Julia, "8ª Bienal de la Habana", *Artnexus*, 52, 2004

MACHUCA, Guillermo, cat. exp. *Conservación, distorsión y vaciamiento, Cosmetic Landscapes*, Galería Bellas Artes, Metro de Santiago, 2004

MELLADO, Justo Pastor, cat. exp. *Políticas de recomposición*, *Patrick Hamilton*, 2002

MENA, Catalina, "Arte reciente en Chile, pasajero en transito", *Artnexus*, 48, 2003

## China | Qu Yan

Província de Jiang Su, 1955. Vive e trabalha em Beijing [Lives and works in Beijing].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Deconstruction Contemporary Art Exhibition, Beijing

2003 Concept in Condition Contemporary Art Exhibition, Beijing

1997 Qu Yan Art Exhibition, Prague Oriental Gallery

1994 Qu Yan Art Exhibition, Prague Institute of Fine Arts

1985 Modern Painting Exhibition, Shanxi

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2002 *The 39<sup>th</sup> Trumi International Plastic Art Fair*, The National Art Gallery, Macedonia

2002 2ª Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires

2001 Feeling Money Contemporary Art Exhibition, Beijing

 ${\it 2000 Contemporary Art Invitational Exhibition, Amsterdam} \\ {\it Gallery}$ 

1999 Contemporary Art Exhibition, Munich Gallery

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

QU YAN, Spirit – I Am In Prague, Shanglian, Publishing House, 2003 QU YAN, Selected Works of Quyan, China, Shanxi People's

Publishing House, 2002

QU YAN, Selected Works, China, Oriental Art Publishing House, 2002 QU YAN, *Quyan's Sketch*, Beijing, Publishing House of People's University, 1994

QU YAN, Oriental Art, Prague, Laboska Publishing House, 1994

## Cingapura [Singapore] | Ho Tzu Nyen

Vive e trabalha em Cingapura [Lives and works in Singapore]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 *Utama — Every Name in History is I*, Substation Gallery, Singapore

2001 *The Fold*, installation at The Mezzanine, School of Creative Arts, Melbourne

2000 *A Demonstrative Installation*, Singapore Art Museum Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

Screening of films at Conference on New Southeast Asian
 Cinemas, National University of Singapore
 Supernatural, Switch Media Art Festival Pathiham
 Electron, Chiang Mai
 Bangkok International Film Festival

2003 The 22<sup>nd</sup> UOB Painting of the Year, Singapore

2002 Young Artists Exhibitions, Plastique Kinectic Worms, Singapore

2001 Nokia Arts Awards, Eye on the World, Singapore Art Museum

1999 12<sup>th</sup> Singapore International Film Festival Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

"A Montage of the City Through History or Some Notes on the Interlecking of Time and Space" IN: cat. exp. *Cinepolitans-Inhabitants of a Filmic City*, 2003

"Christine Monceau's Recent Work", Vehicle, Contemporary Visual Arts, n.5, 2002

"Oi! Oi! 1,2,3, Everybody Lets Say 'Entropy!", Vehicle, Contemporary Visual Arts, n. 6, 2002

"Plura Plura Sakura: Review of Young Artists Show, 2001", Vehicle, Contemporary Visual Arts, n. 3, 2001

LEE, Michael, "Ho Tzu Nyen at the Substation Gallery", *Asian Art*News, v. 13, n. 6, Nov/Dec, 2003

## Colômbia | Jaime Avila

Saboya, 1966. Vive e trabalha em Bogotá [Lives and works in Bogotá].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 *Diez Metros Cúbicos*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali

2003 Horizontales Exclusivas, Galería El Museo, Bogotá

2003 Cuarto Mundo, Galería Santa Fe, Bogotá

2001 Veneno, Galería El Museo, Bogotá

2000 Los radiactivos, Alianza Francesa, Bogotá

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Bogotá Voz en Off, Galería Santa Fe, Bogotá

2004 Bogotá Cinco Sentidos, Museo de Arte Moderno, Bogotá

2003 Mapas Abiertos, Palau de la Virreina, Barcelona

2002 7ª Bienal de Arte de Bogotá

2002 *Responsabilidad Pública*, Museo de las Américas, Washington

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

CASTELLOTE, Alejandro, *Mapas Abiertos*, Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores, 2003

ESCHER, Joris & KIELSTRA, Martijn, *Platform 99*, Amsterdam, CANVAS Foundation, 1999

GÓMEZ, Fernando & SALAZAR César, *Bogotá Cinco Sentidos*, Bogotá, Fuga Editores, 2004

GUTIÉRREZ, Natalia, "El Premio Luis Caballero", *Arte en Colombia*, n. 98, abril-junio, 2004, 98 – 102

RODRIGUEZ, Marta, "Jaime Avila", *Arte en Colombia*, n. 97, diciembre 2003-febrero 2004, 130 – 131

## Coréia do Sul [South Korea] | Oh Shang-ghil

1957. Vive e trabalha em Seul [Lives and works in Seoul].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2001 Recent video installation, Hanwon Arts Museum, Seoul

1998 *Video instalation in 1997*, Korean Arts & Cultural Foundation Fine Art Center, Seoul

1996 Big Mouth, Gallery Wol, Suwon

1993 *Prisioner's Hair*, Art Center Korean Arts & Cultural Foundation Fine Art Center, Seoul

1989 Untitled Work, Gallery Soo, Seoul

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2001 excess Festival, Brisbane Powerhouse

2000 *No, or bad signals*, Korean Arts & Cultural Foundation Fine Art Center, Seoul

1999 Seoul Lumia of Century in Media 1999, Seoul Municipal Museum of Art

1997 P. S.1 Show/National and International Studio Artist Program, Clocktower Gallery, New York

1995 Information & Reality, fruit market gallery, Edinburgh

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

KWANG-SUK, Jo, "Exhibition Review", Wolganmisul, Seoul, May, 1996

LEE, Phil, "Exhibition Highlight — Review", Wolganmisul, Seoul, June, 1999

LEE, Phil, "Exhibition Review", Korean Art Critics Review, Seoul, Summer, 1998

MI-KYUNG, Kim, "Exhibition Review", Korean Art Critics Review, Seoul, Autumn 2001

SANG-GYEL, Oh, Art Vivant series, v. 37, Seoul, Ed. Sigongsa, 1995

## Croácia | Zlatko Kopljar

Zenica, 1962. Vive e trabalha em Zagreb [Lives and works in Zagreb].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 К10, Gliptoteka наzu, Zagreb

2003 Kg, Kitchen, New York

2001 K7, MMC, Zagreb

1998 K3, Miroslav Kraljevic Gallery, Zagreb

1996 Love Shot, public space, Zagreb

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2002 Here Tomorrow, Museum of Contemporary Art, Zagreb

2002 Minute of Silence, Miroslav Kraljevic Gallery, Zagreb

2000 K5, Flick Project L.A., Los Angeles

1997 K1, Public Body Festival, Zagreb

1994 Dove sarrei arrivato se fossi stato inteligente? Ubi Ego?, Biennial of Young Artists, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]

CVETNIC, Sanja, cat. exp. What Is the Price of Artist's Blood?, Miroslav Kraljevic Gallery, Zagreb, KUD INA, 2002

FRANCESCHI, Branko, cat. exp. *Ambience 90,* Collegium artisticum, Miroslav Kraljevic Gallery, Sarajevo, 2000

KINO, Carol, "Report form Zagreb: Croatian Modern", Art in America, n. 6, June, 2003, 63–69

KRIZIC ROBAN, Sandra, "Here, Today, and Probably Tomorrow", Nedjeljni Vjesnik, 2002

LENDVAJ, Ana, "I've Close the Museum Down!", Vecernji list, 2002

## Cuba | Esterio Segura

Santiago de Cuba, 1970. Vive e trabalha em Havana [Lives and works in Havana].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Lo Secreto, Museo del Ron Havana Club

2003 *Obras de Esterio Segura en la Bazacle*, Festival Río Loco, Toulouse

2002 Noticias que me vuelan dentro, Couturrier Gallery, Los Angeles

2001 *Contra la pared,* Galería Antonio de Barnola, Barcelona 1999 Espacio Ocupado por un Sueño, Centro Wifredo Lam, Ciudad Habana

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Other realities, Neu Kubanische Fotografie, Refugium Galerie. Berlin

2003 Casa tomada, projeto coletivo, 8ª Bienal de la Habana

2002 Salón de Arte Contemporáneo, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales

2001 Colectiva de Arte Cubana, Museo del Bronx, New York

1999 *Trabajando p'al Ingles*, Festival Cuba Presente, Barbican Centre, Londres

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BLOCK, Holly, *Art Cuba (The new Generation)*, New York, Abrams Books, 2001, 48-51

FREROT, Cristine, Paris, Art Nexus, n. 51, v. 2, Noviembre – Enero 2003-2004, 120

Fundación Caja Madrid & Centro Wifredo Lam, *Mas allá del papel*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Turner Libros, s.a., 1999

JONES, Ann, cat. exp. *Trabajando p' al Ingles*, The Barbican Center, London, The Pale Green Press, 1999

Ludwig, Forum, cat. exp. *Die 5, Biennale von Havana*, Forum Ludwig, Aachen, 1994

## Dinamarca [Denmark] | Lars Mathisen

Copenhagen, 1957. Vive e trabalha em Copenhagen e Nova York [Lives and works in Copenhagen and New York].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 On/Off The Beaten Track, I-N-K, Copenhagen

2001 On/Off The Beaten Track, ISCP, New York

2000 *Happiness and Misery*, Overgaden, Institute for Contemporary Art, Copenhagen

1999 Happiness and Misery, Ridehuset, Aarhus Safe Condition, Live Play Act, Aarhus Kunstmuseum

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Momentum, Moss

Push the envelope! Sparwasser но, Berlin

2003 Sound of Video, LAB, Copenhagen

2000 *Shoot,* Malmö Kunstmuseum

1999 Out of Focus, Rhizom, Aarhus

1996 Electronic Undercurrents, Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BANG LARSEN, Lars, "Lars Mathisen", *Frieze,* issue 53, June-August, 2000, 116 KERN, Kristine, "Lars Mathisen. Happiness and Misery", Øjeblikket, n. 42, 10, Spring, 2000, 58

KOLD, Anders, "Curtain Falls!", published at www.aarhuskunstmuseum.dk/demo2, 1999

MATHISEN, Lars, "Notes for an Understanding of the Safe Condition Project" In: Sander, Katya & Sheikh, Simon, We Are All Normal (and we want our freedom), London, Black Dog Publishing Ltd., 2001, 158–171

міснецѕен, Anders, cat. exp., On/Off The Beaten Track, і-н-к, Copenhagen, Pork Salad Press, 2004

# Emirados Árabes Unidos [United Arab Emirates] | Abdullah Alsaadi

Khorfakkan, 1967. Vive e trabalha em Khorfakkan [Lives and works in Khorfakkan].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Emirates Fine Arts Society, Sharjah

1999 Sharm Coffee Shop, Fujairah

1997 Emirates Fine Arts Society, Sharjah

1994 Emirates Fine Arts Society, Sharjah

1989 University Al Ain

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Sharjah International Art Biennial

2002 5/UAE, Ludwing Forum Museum, Aachen

2000 Emirate Identities, French Cultural Center, Dubai

1998 UAE Contemporary Art, Arab Institute, Paris

1997 *UAE Artists*, French Cultural Center, Dubai

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

ALSAADI, Abdullah, *I am in Japan, Iwakura Handscroll*, Emirates Fine Arts Society, Sharjah, 1996

LEWIS, Peter (ed.), cat. exp. *Sharjah International Biennial 6*, Sharjah, 2003

Alsaadi, Abdullah v. i, *My Mother's Letters*, 1998-2000, v. ii, *Circle and Line*, Department of Culture and Information, *Sharjah International Biennial* 6, Sharjah, 2003

ALSAADI, Abdullah, *Sharjah International Biennial 6, Handscroll,* 1999, Department of Culture and Information, Sharjah, 2003

# Equador [Ecuador] | Pablo Cardoso

Guayaquil

Cuenca, 1965. Vive e trabalha em Cuenca [Lives and works in Cuenca].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]: 2004 *Coordenadas y otros ambages*, dpm Arte Contemporáneo

2003 Tierra Liminar, Artco Galería, Lima

2002 *18, v1, 02,* Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago

1998 Galería Municipal Pancho Fierro, Lima

1997 Lyle O. Reitzel, Arte Contemporáneo, Sto. Domingo

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Mirafoto, 3º Festival de Fotografía de Miraflores, Lima

2003 Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil

2002 Entrelíneas, La Casa Encendida, Madrid

2001 7ª Bienal de Cuenca

1991 4ª Bienal de la Habana

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

в. оьмо, Santiago & pérez-ratton, Virginia, *Entrelíneas,* La Casa Encendida, Madrid, La Casa Encendida, 2002

KUPFER, Mónica, "La Bienal de Cuenca en busca del arte total", Art Nexus, n. 44, v. 2, 2002, 131

RUBIANO CABALLERO, Germán, *Arte de América Latina: 1981-2001*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 2001

## Espanha [Spain] | Fernando Sanchez Castillo

Madri, 1970. Vive e trabalha em Madri [Lives and works in Madrid].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Anamnesis, La Casa Encendida, Madrid

2003 *A Caballo*, Sala Imagen Caja San Fernando, Sevilla

2003 A Cada uno lo suyo, Fundacio Espais Girona

2002 Tremblez Tyrans, Mava alcorconi, Madrid

2000 Galerie Romani, Lariviere, Paris

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 *The Royal Trip*, PS1-мома, New York

2003 Otros incluidos, Casa de America, Madrid

2003 Fundacion NMAC, Cadiz

2003 Bad Boys, Venezia

1999 Abracadabra, Tate Gallery, London

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BOTELLA, Juan F. Castro, Sergio Rubira, cat. exp. *Fernando Sánchez Castillo*, Ayuntamiento de Alcorcon/Fundació
Espais, Alcorcon/Girona, 2004

CASTILLO, Fernando Sanchez, "Artist texts", *Arte y Parte*, Madrid, 2003

GRENIER, Catherine, Fundacion NMAC, Cadiz, Fundacion NMAC, 2003

Montagu, Jemima, *Abracadabra*, Tate Gallery, London, 1999 Navarro, Mariano, *A Caballo*, Sala Imagen Caja San Fernando, Sevilla, 2002

## Finlândia [Finland] | Jukka Korkeila

Hämeenlinna, 1968.

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 He Brakes for Rainbows, Galleri Stefan Andersson, Umeå

2003 *Jukka Korkeila*, Galerie Ferdinand van Dieten — d´Eendt, Amsterdam

2003 Honey Bear Care Centre, Uppsala Art Museum, Uppsala

2001 Jukka Korkeila, Galerie Anhava, Helsinki

2000 Jukka Korkeila, Galerie Krinzinger, Vienna

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Termite Art Against White Elephant — Actual Behaviour of Drawing, Museo Colecciones 100, Madrid

2003 Lazarus Effect, Prague Biennial 1

2002 Stop for a Moment — Painting as Presence, Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku; Arken Museum of Modern Art, Ishöj

2001 ars 01 Unfolding Perspectives, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki

1999 *Trouble Spot Painting*, минка Museum of Contemporary Art, Antwerp

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BALKEMA, Annette W., SLAGER, Henk et. al., cat. exp. *Persistence of Painting/Reflexive Figurations*, Amsterdam, Galerie Ferdinand van Dieten – d'Eendt & Gestions des Images, 2000

FRICKE, Harald, cat. exp. ars of Unfolding Perspectives, Helsinki, Kiasma Museum of Contemporary Art, 2001

IMMONEN, Kari & HANNULA, Mika (eds.), cat. exp. *Stop for a*Moment — Painting as Presence, Helsinki, NIFCA, 2002

TALONEN, Kalle, cat. exp. *Fireproof Enema*, Umeå, Galleri Stefan Andersson, 2000

vanbelleghem, Kurt & vermeulen, Tim (eds.), cat. exp. *Trouble* Spot Painting, Antwerp, NICC and MUHKA, 1999

#### França [France] | Melik Ohanian

Lyon, 1969. Vive e trabalha em Paris [Lives and works in Paris]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Sound Bilboard, Museum in Progress, Wien You are mY destinY, The Atlanta College of Art

2002 Island of an Island, Art Unlimited, Basel
Nightsnow, Galerie Chantal Crousel, Paris
Island of an Island, Peripherical Communities, Living
Momento, Palais de Tokyo, Paris

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Biennale of Sydney

Berlin Biennale

2003 *No Ghost Just a Shell*, van AbbeMuseum, Eindhoven; San Francisco Museum of Art

2002 *Migration de l'image*, Erevan *Less Ordinary*, Artsonje Center, Seoul; Museum of Modern

Art, Kyungjoüo

2001 *Traversées*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

AMEISEN, Jean-Claude, BARANDE, Henry, DAVIS, Kathryn,
LAZZARATO, Maurizio, NESBIT, Molly, OBRIST, Hans
Ulrich, PHILIPS, Richard, PIANZOLA, Maurice, ROSENFIELD,
ISrael, SAUCIER, Luc, SCANLAN, Joe, cat. exp. No Ghost
Just a Shell, Van Abbemuseum, Eindhoven & Kunsthalle
Zürich, Institute of Visual Culture, Cambridge and Verlag
der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2003

вект<br/>кало, Anne, Royoux, Jean-Christophe, cat. exp. Kristale<br/> Company, нух, Paris, 2003

Cat. exp. *Traversées*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001

## Gana/Inglaterra [Ghana/England] | Eileen Perrier

Londres, 1974. Vive e trabalha em Londres [Lives and works in London].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Eileen Perrier, Angel Row Gallery, Nottingham

2002 Brixton Studio, Photographers' Gallery, London Grace, Piccadilly Circus Exit 2, London

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2001 4èmes Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako Africa Today: The Artist and The City, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BIRKHÄUSER, August, City Levels, 2002

Blink, Phaidon Press, 2002

Cat. exp. Eileen Perrier, Angel Row Gallery, 2003

Different, Phaidon Press, 2002

Togo Ghana, Revue Noir (ed.), 1999

## Grã-Bretanha [Great Britain] | Mike Nelson

Loughborough, 1967. Vive e trabalha em Londres [Lives and works in London].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003  $\it Magazin$ , Buyuck Valide Han, Istanbul, off-site project for the  $8^{\rm th}$  International Istanbul Biennial

2002 24<sup>th</sup> Orwell Street, off-site project for the 2002 Biennale of Sidney Nothing is True. Everything is Permitted, ICA Galleries,
Institute of Contemporary Arts, London
The Deliverance and The Patience, Ex-Birreria, Giudecca,
49° Biennale di Venezia

2000 The Coral Reef, Matt's Gallery, London

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 *Micro/Macro: British Art 1996-2002*, Mücsarnok Kunsthalle, Budapest *Capp Street Project: 20<sup>th</sup> Anniversary Exhibition*, ccac Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco

2001 *Turner Prize 2001*, Tate Britain, London *Intentional Communities*, Rooseum Contemporary Art

Center, Copenhagen

2000 *The British Art Show 5*, Hayward Gallery, London; Edinburgh; Southampton; Cardiff; Birmingham

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BRADLEY, Will (ed.), *A Forgotten Kingdom*, London, Institute of Contemporary Arts, 2001

GRAYSON, Richard, and an interview with the artist by BRADLEY, Will, *Opus 2: Mike Nelson Magazine*, London, Book Works and Matt's Gallery, 2003

IRVINE, Jaki, *Mike Nelson: Extinction Beckons*, London, Matt's Gallery, 2000

мекерітн, Rachel, *Turner Prize 2001*, London, Tate Publishing, 2001

RUGOFF, Ralph, and an interview with the artist by HIGGS,
Matthew, Capp Street Project: 20th Anniversary Exhibition,
San Francisco, CCAC Wattis Institute for Contemporary
Arts, 2003

# Grécia [Greece] | Harris Kondosphyris

1965. Vive e trabalha em Atenas [Lives and works in Athens]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Athens-Beijing, Cheap Art, Athens

2003 Projection, Galerie 3, Athens

1996 *Inflectors*, Gallery Kalfayan, Thessaloniki

1995 Capricornus Caementum, Mylos Art Gallery, Thessaloniki

1992 Architecture Machine, Desmos Art Gallery, Athens

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2001 gpus-pool, Festival of the Street, Ismit Fyrogia 2001. Purple Earth, Monastery of Fyrogia, Sifnos

1995 Configura 2, Erfurt

1991  $\it Assault\ on\ the\ Senses,\ {\tt DESTE}\ Foundation,\ Athens$ 

1988 3<sup>rd</sup> Biennale for Young Artists of the Mediterranean, Bologna Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

ADAMOPOULOU, Areti, "Acceptance by the broader field of Greek art" IN: *Artistic Interventions in Space*, Thessaloniki, University Studio Press, 2000, 138–139

KONDOSPHYRIS, Harris, Inflector, Athens, Futura, 2003

PAPANICOLAOU, Miltiadis, "The turn of the century" IN: History of Art in Greece. Painting and Sculpture in the 20th Century, v.1, Athens, Adam, 1999, 370

SAVVANI, Irini, "Kondosphyris Harris" in: Dictionary of Greek
Artists, v. 2, Athens, Melissa Publishing House, 1998, 253
STEFANIDIS, Manos, "Post-painting painting" in: Greek Museum.
Six centuries of Greek Painting, v. 2, Athens, Militos,

## Hungria [Hungary] | Péter Szarka

2001, 602-603

Köszeg, 1964. Vive e trabalha em Budapeste [Lives and works in Budapest].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Soft Bomb, Mücsarnolk/Kunsthalle, Budapest

2002 *Pictures from the Set*, Institute of Contemporary Art, Dunaújváros

2001 Szombathelyr Keptar, Szombathely

1996 Liget Galéria, Budapest

1995 Liget Galéria, Budapest

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Opening Exhibition of the abc Gallery, abc Contemporary Art Gallery, Budapest

2002 Budapest Box, Kortárs Müveszeti Múzeum — Ludwig Múzeum, Budapest

2001 Short Stories, Budapest Galéria Kiállítóháza

2000 Crosstalk, Mücsarnolo/Kunsthalle, Budapest

1999 Date, Mücsarnolo/Kunsthalle, Budapest

# Irlanda [Ireland] | desperate optimists

Joseph Lawlor, Dublin, 1963; Christine Lawlor, Dublin, 1965. Vivem e trabalham em Londres [Live and work in London].

Exposições Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Transmediale.04, New Media Festival, Berlin
Where do we go from here?, Ferens Art Gallery, Hull;
Cornerhouse, Manchester

2003 *Transmediale\_extended\_vol1*, Biennial of Video and New Media, Santiago de Chile

2001 Art ou Récit et nouvelles technologies, Centre Georges Pompidou, Paris 2000 *No Motive Exhibited at: Catalyst Artscentre*, Belfast Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

A.C.E., New Media Art: Practice and Context in the UK 1994-2004,
Arts Council England & Corner House Publications, 2004
HEATHFIELD, Adrian & QUICK, Andrew, "On Memory",

Performance Research, v.5, n.3, Winter, Routledge, 2000 (CD rom insert: Stalring Memory)

www.desperateoptimists.com/nightbus/pages/pdf.html

## Irlanda [Ireland] | Stephen Loughman

Dublin, 1964. Vive e trabalha em Dublin [Lives and works in Dublin].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2005 New Paintings, Kevin Kavanagh Gallery, Dublin

2003 Acvariu, Kevin Kavanagh Gallery, Dublin

2001 2c Langdale rd bn3 4hn, Kevin Kavanagh Gallery, Dublin

2000 New Paintings, Kevin Kavanagh Gallery, Dublin

1999 New Paintings, Jo Rain Gallery, Dublin

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 En direct de Dublin, Centre Culturel Irlandais, Paris

2002 Vivid, Laois Arts Festival, Portlaoise

2001 See it as it is, Draiocht, Blanchardstown, Dublin

2000 Perspective 2000, Ormeau Bath Gallery, Belfast

1999 ev+a 99, Limerick City Art Gallery

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

DALY, Catherine, "Stephen Loughman", *Irish Times*, November 25<sup>th</sup>, 2001, 6

DUNNE, Aidan, "Eye for Detail", *Irish Times*, October 24<sup>th</sup>, 2001, 4 – 5 DUNNE, Aidan, "Visual Arts", *Irish Times*, April 9<sup>th</sup>, 2003, 16 HARTIGAN, Marrianne, "Waxing lyrical to a secret narrative",

Sunday Tribune, April 23rd, 2000, 6

MCKENZIE, Dougal, "Limerick Infusion'99", *Circa 89*, Autumn, 1999, 44 – 45

# Irlanda [Ireland] | Dennis McNulty

1970. Vive e trabalha em Dublin [Lives and works in Dublin].
Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:
2003 Decompression 3, Dublin Fringe Festival Box Office
Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:
2004 Exhibit 4 (play), The Digital Hub, Dublin

2002 Falkens Maze (w/Decal), Darklight Digital Film Festival,
Digital Hub, Dublin
Seapoint (w/Cliona Harmey), www.variablemedia.com
Decompression 2, The Captains Road, Dublin

2001 Decompression 1, Visual Art is Disposable, Liberty Hall

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BUTLER, Kate, *deaf2'03book*, Deaf Ireland, Dublin, 2003

CARROLL, Jim, "Derring Duo", *The Irish Times*, 2002

CONNOLLY, Maeve, & RYAN, Orla, *The Glass Eye*, Dublin, Project

Press, 2000

DUNNE, Aidan, "Visions from the Virtual World", *The Irish Times*, 2002

#### Israel | Doron Rabina

1971. Vive e trabalha em Tel Aviv [Lives and Works in Tel Aviv]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2002 Steam Scar, Herzeliya Museum of Art

2001 Beautiful Me, Alon Segev Gallery, Tel Aviv

2001 The Photography Department Gallery, Hamidrasha

2000 Summer Butt, Museum of Modern Art, Rupertinum, Salzburg

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 Winners of the Ministry of Culture Prize, Haifa Museum of Art

2004 Point of View, Tel Aviv Museum of Art

2003 Haus Lange & Haus Esther, Krefeld Kunstmuseum Bonn

Hot City, Daniel Azoulay, Miami

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

KULTURSEKRETARIAT Norderhein-Westfalen, "Chilufim" IN:

Exchange of Artists and Art, Israel-North RheineWestphalia, 2003

Rabina, Doron, *Beautiful Me*, Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2000 Talmor, Daniela, *Prizes in Art and Design*, Ministry of Education and Culture, Haifa Museum, 2003

Cat. exp. Young Israeli Art, The Jacques and Eugenie Ohana Collection, Tel Aviv Museum of Art, 2004

#### Itália [Italy] | Francesco Vezzoli

Brescia, 1971. Vive e trabalha em Milão [Lives and works in Milan].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Fondation Prada, Milan

2003 Francesco Vezzoli, teatrino di casa Ardizzone, Palermo

2002 Francesco by Francesco: A collaboration with Francesco Scavullo, Galleria Giò Marconi, Milan

2000 A Love Trilogy — Self-portrait with Marisa Berenson as
Edith Piaf, Spazio Aperto, GAM, Galleria Comunale d'Arte
Moderna, Bologna

1999 Francesco Vezzoli, Anthony d'Offay Gallery, London

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 The Tale of the Thread — Embroidery and Sewing in Contemporary Art, Mart, Rovereto (Trento)

2002 VideoZone, The 1<sup>st</sup> International Video-Art Biennial in Israel, Center for Contemporary Art, Tel Aviv

2001 49<sup>a</sup> Biennale di Venezia

2000 Prize for Young Italian Art "Migrations", Centro per l'Arte Contemporanea, Rome

1999 exit, Chisenhale Gallery, Londres

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

ARGAN, Giulio Carlo & OLIVA, Achille Bonito, *L'Arte Moderna* 1770-1970: L'Arte oltre il Duemila, Milan, Sansoni, 2002

BECCARIA, M. (ed.), cat. exp. *Francesco Vezzoli*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Turin

MASINI, Lara-Vinca, L'Arte del Novecento. Dall'Espressionismo al Multimediale, v.12, Rome, Gruppo Editoriale L'Espresso

PASINI, Francesca & VERZOTTI, Giorgio (eds.), *Il racconto del filo — Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, eds., Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Milan, éd. Skira, 2003

WINKELMANN, Jan (ed.), *The Needleworks of Francesco Vezzoli*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Hatje Cantz, 2002

#### Japão [Japan] | Shin Miyazaki

Tokuyama, 1922. Vive e trabalha em Kamakura [Lives and works in Kamakura].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2002 *Miyazaki Shin: I want to Sing Songs of Joy*, Yokohama Museum of Art

2000 The World of Shin Miyazaki—Another Memory of Siberia, Yamaguchi Prefectural Museum of Art

1999 Tokuyama City Museum of Art and History

1995 Shimonoseki City Art Museum, Kasama Nichido Museum of Art, The Hiratsuka Museum of Art, Mie Prefectural Art Museum, Niigata City Art Museum

1993 Alphirst Gallery, New York

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2001 Kanagawa Cultural Award: Artists in These 50 Years, Museum of Modern Art, Kamakura

1992 nicaf, Yokohama

1991 *Contemporary Japanese Paintings*, The Palace Museum, Beijing

1991 Contemporary Japanese Paintings, Barbican Centre,

1990 My style is Myself, Seibu Art Forum, Yuracho
Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

MIYAZAKI, Shin, The Arts of Shin Miyazaki, Tokyo, Kyuryudo, 1986

MIYAZAKI, Shin & ТАМИВА, Ryuichi, Torso, Tokyo, Kyuryudo, 1992

MIYAZAKI, Shin, The Arts of Shin Miyazaki: My Siberia, Memory

of Forest and the Earth, Tokyo, Bungeishunju, 1998

MIYAZAKI, Shin, Works of Shin Miyazaki: Prologue, Tokyo,

Seikatsu-no-tomo Co., 2001

MIYAZAKI, Shin, Works of Shin Miyazaki II: Image & Imagination, Tokyo, Seikatsu-no-tomo Co., 2003

## Letônia [Latvia] | Gints Gabrans

Valmiera, 1970. Vive e trabalha em Riga [Lives and works in Riga]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

1999 Riga Dating Agency (together with Monika Pormale), Baltic Art Center c/o Galleri Enkehuset, Stockholm

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 *Faster than History*, Contemporary Art Museum Kiasma, Helsinki

2003 *Re:public*, International Art and Culture Project in suburbs of Riga

2002 Centre of Attraction: The  $8^{th}$  Baltic Triennial of International Art, Contemporary Art Center, Vilnius

2001 Contemporary Utopia, city space of Riga

1999 After the Wall, Moderna Museet, Stockholm

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

AUZINA, Ieva, "The Love of Truth", *Studija: Visual Arts Magazine*, n. 2, 2000, 8-15

демакоva, Helena, "Gints Gabrans: Explanations for a child", Siksi: The Nordic Art Review, v. 22, n. 4, Winter, 1997, 55-60

KRESE, Solvita, cat. exp. *Faster than History*, Contemporary Art Museum Kiasma, Helsinki, F.G. Lönnberg Oy, 2004

VANAGS, Kaspars, "Dreams, for Real!", cat. exp. *Riga Dating Agency*, Galleri Enkehuset, Stockholm, 2000

## Lituânia [Lithuania] | Gintautas Lukosaitis

Siauliai, 1972. Vive e trabalha em Vilna [Lives and works in Vilnius].

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Installation, public space, Jonava

2002 Frenkel House Exposition, Frenkel House, Siauliai

2000 Sculptural group for San Francisco Cathedral, San Francisco

1999 Jonas Zemaitis, near Lithuanian Ministry of Defence,

1994 *Pieta*, Sculptural group for St. Cross Church, Vilnius Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

CEPAUSKAITE, Austeja, "2 Show arba Nadiezda/Viltis", Siaures Atenai, n. 683, January, 2004

Cat. exp. 2 Show. Young Art from Latvia and Lithuania,
Contemporary Art Museum, Riga, Cultural Pilot Projects,
2003, 54 – 55

## Lituânia [Lithuania] | Mindaugas Lukosaitis

Siauliai, 1980. Vive e trabalha em Vilna [Lives and works in Vilnius].

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 *Somewhere near Europe*, Cultur Centrum Strombeek, Grimbergen

2003 *2 Show. Young Art from Latvia and Lithuania*, Contemporary Art Centre, Vilnius

2003 Qui vive?, Festival of Young Art, Moscow

2002 Blizge, Art Project Studio, Vilnius

2001 Exit Festival, Helsinki

# México | Miguel Calderón

Cidade do México, 1971. Vive e trabalha na Cidade do México [Lives and works in Mexico City].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Andrea Rosen Gallery, New York

2001 Gran-Dote, Miguel Calderón and Milena Muquiz, La Panaderia, Mexico City

2000 CostCo Series, La Panaderia, Mexico City

1999 inova, Milwaukee

1999 Joven Entusiasta, Museo Rufino Tamayo, Mexico City

1998 Aggressively Mediocre/Mentally Challenged/Fantasy Island, Andrea Rosen Gallery, New York

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self,
International Center of Photography, New York
To Be Political It Has To Look Nice, Apexart, New York
Fantastic!, Mass moca, North Adams

2002 ... You Think I Am Superficial, Palm Beach Institute of
Contemporary Art
 An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and
 Values, P.S.1 Contemporary Art Center, New York

2001 Tele[visions], Kunsthalle Vienna

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

ARRIOLA, Magali, "Questions de contexte", *Le Journal des Arts*, November, 2003, 7-20

BARRODALE, Amie, "Theories of Evolution: Miguel Calderón's Sharp Tongued Art has Room for Race Cars and Cavemen", *Surface*, n. 40, 2003, 226

CALDERÓN, Miguel, "I Wanted To Tell You", *Another Magazine*, Autumn/Winter, 2003, 74

CHASIN, Noah, "Miguel Calderón: 'Forcing the Forces of Nature", *Time Out*, n. 420, October 16 – 23, 2003, 83

сонел, Michael, "Miguel Calderón: Máquina del Tiempo", *Flash Art*, v. xxxvı, n. 233, November/December, 2003, 80

## Nigéria | Otobong Nkanga

Kano, 1974. Vive e trabalha em Paris e Amsterdã [Lives and works in Paris and Amsterdam].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Window Gallery, Antwerp Beauty room, Paris

2002 Fotofest 2002, The Classical Eye and Beyond, Houston

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 De Hortus Botanicus, Amsterdam

2003 8ª Bienal de la Habana

International Manifestation of Performance, CEIA,
Belo Horizonte

Transferts, Palais des Beaux-Arts, Brussels

2002 10th Dakar Biennial - Dak'Art

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Anthologie de l'art africain du xxe siècle, Paris, Revue Noire, 2001 Cat. exp. Dak'Art 2002, 5° Biennale d'Art Contemporain Africain, Dakar, 2002

Cat. exp. Mémoires intimes d'un nouveau millénaire, 4èmes Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako, Paris, Ed. Eric Koehler, 2001

Nigeria, Revue Noire n. 30, Paris, ed. Revue Noire, 1998

#### Noruega [Norway] | Ingrid Book & Carina Hedén

Malmö, 1951; Mora, 1948. Vivem e trabalham em Oslo [Live and work in Oslo].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 *Temporary Utopias*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo

2000  $\it Farmers' Gardens$ , The Photo Gallery, Oslo

2000 The Fruit Culturist, Hamnmagasinet, Varberg

1999 Sugar, Akershus Artists' Center, Lillestrøm

1992 Nocturne, UKS Gallery, Oslo

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2004 3e Berlin Biennale

2003 Art to the People, Riksutstillinger, Bergen/Oslo/Tromsø

2003 50ª Biennale di Venezia

2001 The UKS Biennial, UKS Gallery, Oslo

2000 The Modelmakers, Kunstnernes Hus, Oslo

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BOOK, Ingrid & HEDÉN, Carina, "The Modern Moodscape part II"

IN: We Are All Normal (and we want our freedom) — a collection of contemporary nordic artists writings, London,

Black Dog Publishing Limited, 2001, 256-261

EKEBERG, Jonas, cat. exp. *Art to the people*, Riksutstillinger, Oslo, Riksutstillinger, 2003

ноьм, Geir Tore, "Temporary Utopias", *The Norwegian Art Year Book*, Oslo, Bonytt, 2003

JORTVEIT, Anne Karin, cat. exp. *Temporary Utopias*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo, The Commission on Power and Democracy and the National Museum of Contemporary Art, 2003

JORTVEIT, Anne Karin, cat. exp. 3<sup>rd</sup> Berlin Biennial for Contemporary Art, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2004

# Nova Zelândia [New Zealand] | vários artistas [various

O projeto Remember New Zealand resultou do trabalho conjunto dos artistas abaixo [the project Remember New Zealand was the result of the group work of the following artists]: Billy Apple, Dan Arps, Steve Carr, Derrick Cherrie, Paul Cullen, Judy Darragh, Andrea du Chatenier, Violet Faigan, Megan Hansen-Knarhoi, Niki Hastings-McFall, Lonnie Hutchinson, Douglas Kelaher, Sean Kerr, Richard Killeen, Joanna Langford, Jason Lindsay, Peter Madden, Daniel Malone, Richard Maloy, Dane Mitchell, Kate Newby, Ani O'Neil, Michael Parekowhai, Reuben Paterson, Lisa Reihana, John Reynolds, Natalie Robertson, Peter Robinson, Ad Schierning, Jim Speers, Yuk King Tan, Merylyn Tweedie, Francis Upritchard, Terry Urbahn, Rohan Wealleans, Brendon Wilkinson, Ri Williamson

## Países Baixos [The Netherlands] | Jennifer Tee

Arnhem, 1973. Vive e trabalha em Amsterdã [Lives and works in Amsterdam].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Nameless Swirls, an Unfolding in Presence, Van Abbemuseum, Eindhoven

2002 Art Foundation Xiamen

2001 In Air I Presume. The Non-Logical Hunt for Toverknal, Museum Het Domein, Sittard

1999 *Down the Chimney*, Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Neverland, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem How to Live Somebody Else's Life, Montevideo, Amsterdam Victoria Miro Gallery (Rijksacademie), London

2001 NL. Down the chimney, Viafarini, Milan

2000 For Real with: Snowhere Tee Tee Tee unravels the sci-fi-delic past of Lullailaco, Stedelijk Museum, Amsterdam

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

ANKERMAN, Karel, "Jennifer Tee. Galerie Fons Welters", *Flash Art*, v. xxxv1, May–June, 2003

BOSSCHE, Phillip van den, "Interview: Jennifer Tee, Roé Cerpac, Harmen Liemburg, Erwan Mahéo", *Journal # 1*, "Nameless Swirls, an unfolding in presence", Van Abbemuseum Eindhoven, September, 2003

Cat. exp. *Art Positions*, Art Basel Miami Beach, "Conflicts/ Resolutions", December 2003, 43 – 44

Cat. exp. *Prix nl.*, Galerie Nouvelles Images, Den Haag Cat. exp. *This is For Real*, Stedelijk Museum Amsterdam, Rotterdam, NAI publishers, 2000

## Paraguai [Paraguay] | Juan Britos

Assunção, 1967. Vive e trabalha em Assunção [Lives and works in Asunción].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

1997 Chamacocos de Karchabalut, Centro Cultural Español, Asunción

1993 *Los Ayoreos de Jesudi*, Galería de Arte Primitivo y Naif, Asunción

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 4ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre

2001 Festival Internacional de Fotografía Photo España, Madrid

2000 Tercer Mes de Fotografía Latinoamericana, La Plata

1998 Bienal da Fotografia, Curitiba

1992 *Homenaje a Van Gogh*, Centro Cultural Paraguayo Americano, Instituto Cultural Paraguayo Alemán, Asunción

# Peru | Carlos Runcie-Tanaka

Lima, 1958. Vive e trabalha em Lima [Lives and works in Lima]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Arequipa – Dos – Entre el Cielo y la Tierra, Instituto Peruano-Aleman, Arequipa

- 2001 Las Misma Plegaria, Galería Wu Ediciones, Lima
- 1997 *Tiempo Detenido I Bienal de Lima*, Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Lima
- 1994 Museo de la Nación, Lima
- 1989 Art Museum of the Americas, OEA, Washington
- Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:
- 2002 Paradox and Coexistence, Cultural Center від, Washington
- 2001 49ª Biennale di Venezia
  - 4ª Bienal Barro de America, Caracas
- 1999 America Latina: Las Vanguardias de Fin de Milenio, Culturgest, Lisboa Mastering the Millennium, Art Museum of the Americas, OEA, Washington
- Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:
- BUNTINX, Gustavo, "La Tentación Autista" in: Homenaje a Anna Maccagno, Lima, PUCP, 2003
- QUIJANO, Rodrigo, Huaqueando la Modernidad, exhumando la História/Identidad y Espacio en la Obra de Carlos Runcie-Tanaka, 2002

#### Polônia [Poland] | Piotr Uklanski

- Varsóvia, 1968. Vive e trabalha em Varsóvia, Nova York e Paris.
  [Lives and works in Warsaw, New York and Paris].
- Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:
- 2004 Kunsthalle Basel
- 2001 Special Sneak Preview, Migros Museum, Zurich
- 2000 The Nazis, Kunstwerke, Berlin
- 2000 Project, Museum of Modern Art, New York
- Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:
- 2003 50ª Biennale di Venezia
- 2003 The Moderns, Castello di Rivoli, Torino
- 2001 The Americans: New Art, Barbican Gallery, London
- 2000 Let's Entertain, Walker Art Center, Minneapolis
- 1998 Manifesta II, Casino Museum, Luxemburg
- Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, cat. exp. *The Moderns*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino, Skira, 2003
- sanders, Mark, "Something I Prepared Earlier", *Dazed and Confused*, n. 68, August, 2000, 70-74
- TREMBLAY, Nicolas, "Aux Arts, Citroyens! Piotr Uklanski", *Numero*, n. 51, March, 2004, 80-81
- uklanski, Piotr, *Earth, Wind and Fire*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004
- UKLANSKI, Piotr, The Nazis, Zurich, Patrick Frey Editions, 1999

## Porto Rico [Puerto Rico] | José Morales

- Nova York, 1947. Vive e trabalha em Nova York [Lives and works in New York].
- Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:
- 2003 Vuelo Nocturno, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan
- 1999 *José Morales, Dibujos*, Galería Latinoamericana, Casa de Las Américas, Ciudad de la Habana
- 1997 *José Morales, Recent Works*, Central Fine Art Gallery, New York
- 1995 Four Corners/Cuatro Esquinas, Recent Painting and Drawings by José Morales, Museo del Barrio, New York
- 1993 *José Morales, Recent Paintings*, The Bronx Museum of Arts, New York
- Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:
- 2002 34° Festival International de la Peinture, Musée de Cagnes
- 2001 Entre Líneas/Between Lines/Entre les lignes, Palacio de Bellas Artes, Santo Domingo
- 2000 *Puerto Rico/Rico Puerto/Que Puerto*, Instituto de América, Granada
- 1998 III Salón Internacional de Estandartes, Tijuana
- 1996 5ª Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca
- Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Something Special," IN: *Espacios en Transición/Transición en Espacios*, San Juan, Museo de Arte Moderno de Puerto Rico, 1998, 16
- CROS, Fernando. "La sombra Iluminada," IN: *José Morales, Vuelo Nocturno,* Museo de Arte de Puerto Rico, 2003
- COTTER, Holland, "José Morales," *The New York Times*, Friday, September 15, 1995
- MARTORELL, Antonio, "La isla contenida/El corazón herido," Atlantica, n. 13, Primavera, 1996, 97
- POWER, Kevin. "Puerto Rico/Rico Puerto/Que Puerto: A tope por los noventas," in: *Puerto Rico/Rico Puerto/Que Puerto*, Granada, Instituto de América de Santa Fe, 2000, 145

# Portugal | Rui Chafes

- Lisboa, 1966. Vive e trabalha em Lisboa [Lives and works in Lisbon].
- Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:
- 2003 Devastação, Galeria Graça Brandão, Porto Ash Flowers, Esbjerg Kunstmuseum; Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center
- 2002 *El alma, prisión del cuerpo*, Galeria Juana de Aizpuru, Madrid

- 2001 Kranker Engel, s.m.a.k., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst. Gent
- 2000 Durante o fim, Sintra Museu de Arte Moderna Colecção Berardo, Palácio Nacional da Pena, Parque Histórico da Pena. Sintra
- Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:
- 2003 Himmelschwer—Transformationen der Schwerkraft, Landesmuseum Joanneum, Graz; Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense
- 2001 Sonsbeek 9, Arnhem
- 1997 En la piel de toro, Museo Nacional Reina Sofia (Palácio de Velázquez), Madrid
- 1996 Inklusion/Exklusion, Steirischer Herbst 96, Graz
- 1995 46ª Biennale di Venezia, representação de Portugal, com José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis
- Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:
- DRATHEN, Doris von, "Embodiments on the Razor's Edge" in: *Um sopro*, Porto, Galeria Graca Brandão
- DRATHEN, Doris von, "Schwerlose Gebilde aus schwerem Stahl", *Kunstforum*, Bd. 162, November-Dezember, 2002
- GASSNER, Hubertus, "The unkown masterpiece" in: *Harmonia*, Porto, Canvas & Companhia, 1998
- ноет, Jan/ маеs, Frank, "Writing with metal" in: *Um sopro*, Porto, Galeria Graça Brandão, 2003
- MELO, Alexandre, "Four stories for Rui Chafes" in: *Ash Flowers*, Esbjerg Kunstmuseum, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center

# Portugal | Vera Mantero

- Lisboa, 1966. Vive e trabalha em Lisboa [Lives and works in Lisbon].
- Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:
- 1996 uma misteriosa Coisa, disse o e. e. cummings, Culturgest, Lisboa
- 1995 A Dança do Existir, Festival Danças na Cidade, Lisboa
- 1993 Olympia, Maratona para a Dança, Lisboa
- 1991 Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois, Festival Klapstuk, Europália 91
- 1989 *Uma rosa de músculo*, Acarte, Lisboa (Prémio Se7e Melhor Coreografia 1990)
- ${\bf Exposiç\~oes\ Coletivas\ Selecionadas\ [Selected\ Group\ Exhibitions]:}$
- 2002 *nova criação* (peça para 6 intérpretes), Festival Danças na Cidade, Lisboa
- 2001 *Um estar aqui cheio* (peça para 6 intérpretes + 1 músico), Le Quartz, Brest

- 1998 *Poesia e Selvajaria* (peça para 6 intérpretes), Centro Cultural de Belém, Festival Mergulho no Futuro, Expo98, Lisboa
- 1997 A Queda de um Ego (peça para 6 intérpretes), Encontros Acarte, Lisboa
- 1994 Para Enfastiadas e Profundas Tristezas (peça para 3 intérpretes), Teatro São Luiz, Lisboa
- Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:
- ASSIS, Maria de, "Movimentos", IN: *Danças na Cidade*, Lisboa, 1995 HELMUT, *No wind, no word*, K. Kieser, 2001
- LEPECKI, André "O corpo colonizado", IN: Gesto da Prefeitura do Rio de Ianeiro. 2003
- PEETERS, Jeroen "Eloquent Sprakeluos", IN: *Etcetera*, Bruxelas WESEMANN, Arno, PLOEBST, Helmut, *Körperwitz*, Alemanha,

  Turia & Kant Verals, 1996

# República Democrática do Congo [Democratic Republic of Congo] | Lemvu Jean Depara

Kbokiolo, 1928 - 1997.

- Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:
- 2004 "E la nave va", Jean Depara, Jours tranquilles à Kinshasa, MAMCO, Genève
  - Staged Realities: Exposing the Soul in African Photography 1870 2004, Michael Stevenson Gallery, Cape Town
- 2002 Esto es una fiesta, Gallery Fifty One Fine Art Photography,
  Anvers
- 2001 *Mémoires intimes d'un nouveau millénaire*, 4<sup>èmes</sup> Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako
- 1999 Africa by Africa, Anacostia Museum, Smithsonian Inst., Washington
- 1998 *L'Afrique par elle-même. La photographie africaine de 1840* à nos jours, Maison Européenne de la Photographie, Paris
- Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:
- Cat. exp. Mémoires intimes d'un nouveau millénaire, 4èmes Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako, Paris, Ed. Eric Koehler, 2001
- Les Photographes de Kinshasa. De 1870 à nos jours, Paris, Ed. Revue Noire, 2001
- Anthologie de la Photographie Africaine et de l'Océan Indien, Paris, Ed. Revue Noire, 1998

# República Eslovaca [Slovak Republic] | Three of a Nice Pair

Ivan Csudai, Svodov, 1959; Stanislav Divis, Kvnáhora, 1953; Ladislav Teren, Bratislava, 1960. Vivem e trabalham em Bratislava e Praga [Live and work in Bratislava and Prague]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2003 Three of a Nice Pair, SNG, Bratislava; PGU, Zilina

2000 Three of a Nice Pair, SNG, Bratislava

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2001 Slowakische Träume, Museum Moderner Kunst, Passau

2000 History of Slovak Art — The 20th Century, SNG, Bratislava

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Cat. exp. *History of Slovak Art* — *The 20* <sup>th</sup> *Century*, sng, Bratislava, 2000

Cat. exp. Three of a Nice Pair, SNG, Bratislava, 2000

Cat. exp. 9 Easy Pieces, SNG, Bratislava, 1996

Cat. exp. *Slowakische Kunst Heute*, Galerie der Stadt, Esslingen, 1990

#### Rússia | POROLON (Sergey Shekhovtsov)

Salsk, 1969. Vive e Trabalha em Moscou [Lives and works in Moscow].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Golden Cell, Regina Gallery, Moscow

2003 Occupation of Elite, Regina Gallery, Moscow

2002 Sponges, Regina Gallery, Moscow

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Art Klyazma, Moscow

2002 *Pavaj. Russian Art Now*, Postfuramt, Berlin; мак, Vienna *Pop/Art*, Zverev Contemporary Art Center, Moscow

## Senegal | Mama Casset

Saint-Louis du Sénégal, 1908-1992.

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

1999 *L'Afrique par elle-même. La photographie africaine de 1840* à nos jours, Barbican Centre, London; Ludwig Museum, Budapest; Pinacoteca de São Paulo; SANG, Cape Town

1998 *L'Afrique par elle-même. La photographie africaine* de 1840 à nos jours, Maison Européenne de la Photographie, Paris

1995 In/sight: African Photographers, 1940 to the Present, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Anthologie de la Photographie Africaine et de l'Océan Indien, Ed. Paris, Revue Noire, 1998

Mama Casset — Les précurseurs de la photographie au Sénégal, 1950, collection Soleil, Éditions Revue Noire, 1994

## Senegal | Abderramane Sakaly

Saint-Louis du Sénégal, 1926-1988.

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

1999 *L'Afrique par elle-même. La photographie africaine*de 1840 à nos jours, Barbican Centre, London, Ludwig
Museum, Budapest; Pinacoteca do Estado, São Paulo;
SANG, Cape Town

1998 L'Afrique par elle-même. La photographie africaine de 1840 à nos jours, Maison Européenne de la Photographie, Paris (African Odyssey, Washington, Kennedy Center, Washington, Smithionian Institute, Museum for African Art)

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Anthologie de la Photographie africaine et de l'Océan Indien, Paris, Ed. Revue Noire, 1998

Photographes de Bamako de 1935 à nos jours, collection Soleil, Éditions Revue Noire, 1998

# Suécia [Sweden] | Jonas Dahlberg

Boras, 1970. Vive e trabalha em Estocolmo [Lives and works in Stockholm].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Gallery Juana de Aizpuru, Madrid Galerie Nordenhake, Berlin

2003 Centre pour l'Image Contemporain, Geneva Magazzino d'Arte Moderna, Rome

2002 IASPIS Gallery, Stockholm

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 50<sup>a</sup> Biennale di VeneziaFocus 4, International Biennial of Contemporary Art,Jerusalem

2002 Manifesta 4, European Biennial of Contemporary Art,
 Frankfurt am Main
 27ª Bienal de Pontevedra

2001 *Ctrl Space 2 KM*, Zentrum für Kunst und Mediatechnologie, Karlsruhe

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

AMAZEEN, Lauren, "Jonas Dahlberg, 1ASPIS, Stockholm", *Tema Céleste*. November/December, 2002

CORBETTA, Caroline, Vogue Italia, November, 2002

Panting, Lisa, Enclosed Space: Two films by Jonas Dahlberg, Newcastle upon Tyne, Northumbria University Fine Art Press, 2003

Robinson, Denise, "Ouverture Jonas Dahlberg", Flash Art International, March/April, 2002

WITHERS, Rachel, "Jonas Dahlberg, Milch, London", *Artforum*, September, 2001

## Suíça [Switzerland] | Frédéric Moser & Philippe Schwinger

Frédéric Moser, St-Imier, 1966; Philippe Schwinger, St-Imier, 1961.

Vivem e trabalham em Berlim [Live and work in Berlin].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Revival Paradise, a-i-r laboratory, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castel, Warsaw

Cornerhouse, Manchester

NB — Bob Gramsma/Frédéric Moser & Philippe Schwinger, Centre PasquArt, Biel

Capitulation Project, Play Gallery for Still and Motion 2003 Pictures, Berlin

2002 Internment Area, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

2003 Remakes, Musée d'art contemporain, Bordeaux Peripheris become the Center, Prague Biennale 10<sup>th</sup> Biennial of Moving Images, Centre pour l'Image Contemporaine, (Intra Muros), St-Gervais, Genève Shifting time/space, Kunstraum Walcheturm, Zürich

2002 Another Swiss Version, AR/GE Kunst Galerie, Bolzano Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

BADER, Joerg, "Reviews", Artpress, n. 273, November, 2001, 80

LAPP, Axel, cat. exp. Frédéric Moser & Philippe Schwinger,

Centre PasquArt, Biel, Swiss Federal Office of Culture & Edition Fink, 2004

REUST, Hans Rudolf, "Zimmer 319", Kunst-Bulletin, n. 9, September, 2001, 26 - 31

VOGEL, Sabine B., "Reviews", Artforum, n. 1, September, 2000, 185

## Togo | Cornelius Augustt Azzaglo

Palimé, 1924-2001.

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

Mémoires intimes d'un nouveau millénaire, 4èmes Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako

Dans le cadre du Cinéma du Réel, 2èmes Rencontres de 1996 la Photographie Africaine de Bamako; Centre Georges Pompidou, Paris

In/sight: African Photographers, 1940 to the Present, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Première Exposition au Centre Culturel Français 1994 d'Abidjan, 1ères Rencontres de la Photographie Africaine

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Anthologie de la Photographie africaine et de l'Océan Indien, Paris, Ed. Revue Noire, 1998

Cat. exp. Mémoires intimes d'un nouveau millénaire, 4 èmes Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako, Paris, Ed. Eric Koehler, 2001

Cornélius Yao Augustt Azzaglo, photographies, Côte d'Ivoire 1950 - 1975, collection Soleil, Éd. Revue Noire, 1996

#### Ucrânia [Ukraine] | Viktor Marushchenko

Novosibirsk, 1946. Vive e trabalha em Kiev [Lives and works in

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

Objectivity, RA Gallery, Kiev

Leben mit Tschernobyl, Stadtmuseum, Weilheim 1996

Die Ukraine, Galerie Goldenes Kalb, Aarau 1994

Faces of Ukraine, Folio Gallery, Calgary 1993

Ukraine after Chernobyl, Glueckstadt 1992

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

Documenta Ars Danubiana, Biennial, Regensburg 2003

Brand Ukrainian, Center for Contemporary Art, Kiev

49ª Biennale di Venezia 2001

2000 My World, collaboration with Maria Pryimachenko, Kommunale Galerie, Berlin

Multiple Exposures: Ukrainian Photography Today, 1995 Rudgers Arts Center, New Brunswick

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

Cat. exp. Brand Ukrainian, Center for Contemporary Art, Kiev, Center for Contemporary Art, 2002

Cat. exp. 49<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte. Platea dell'Umanita, Venice, La Biennale di Venezia, 2001

Cat. exp. Meine Welt. Maria Prymatschenko. Viktor Marushchenko, Kommunale Galerie, Berlin-Wilmersdorf, Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH, 2000

LOSEL, Anja, KAPITZA, Enno, "Biennale Vendig", Stern, n. 27, 2001 Viktor Marušcenko. Ukraine. Fotografien, Wabern-Bern, Benteli Verlags AG, 1997

# Uruguai [Uruguay] | Martín Sastre

1976. Vive e trabalha em Madri [Lives and works in Madrid]. Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

2004 Martín Sastre and The Bolivian Surfers, Galería Luis Adelantado, Valencia

2004 Martin Sastre: Greatest Hits. DUOLUN Museo de Arte Moderno de Shangai

2004 Martin Sastre: American as Well, Site Gallery, Sheffield

Planet Sastre. Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 2003 **Buenos Aires** 

2002 Planet Sastre, Casa de América, Madrid
Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:
2004 Playlist, Palais de Tokyo, Paris
Postales de Cuba: Selección de la 8ª Bienal Internacional
de la Habana, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo
Video X, Momenta Art, New York
Superyó, MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de
Buenos Aires
Terrorvison, Exit Art, New York
Arquitectura Efímera, DVD, Proyecto de Fangoria y MUSAC,
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

RAMIREZ, Mari Carmen, *Re-aligning Vision. Alternative Currents*in South American Drawing, Archer M. Huntington Art
Gallery, The University of Texas at Austin, 1997
SALAZAR, Elida, "Juan Calzadilla", *Diario El Nacional*, 6 de Enero
de 1994

## Venezuela | Juan Calzadilla

Altagracia de Orituco, 1931. Vive e trabalha em Caracas [Lives and works in Caracas].

Exposições Individuais Selecionadas [Selected Solo Exhibitions]:

- 1994 *Juan Calzadilla. Aventura de lo real*, Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1989 *Manuscritos de Juan Calzadilla*, Galería Braulio Salazar, Universidad de Carabobo, Valencia
- 1983 *Gestos, movimientos, volúmenes planos*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas
- 1977 Galería Venezuela, Consulado de Venezuela en Nueva York
- 1971 *Juan Calzadilla. De Arriba a abajo*, Museo de Bellas Artes, Caracas

Exposições Coletivas Selecionadas [Selected Group Exhibitions]:

- 2003 Arte Venezolano del Siglo xx. (1970 1979), Museo Jacobo Borges, Caracas
- 1998 Aligning Vision Alternative Currents in South American Drawing, Archer M. Huntington Art Gallery, Texas
- 1998 Relineando la Mirada. Corrientes alternativas en el dibujo sudamericano, Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1995 La Década prodigiosa. Arte Venezolano de los años '60,Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1979 *Manos de siempre, signos de hoy*, Galería de Arte Nacional, Caracas

Bibliografia Selecionada [Selected Bibliography]:

- ARANGUREN, Willy, Contribución a la Bibliografía de las Artes Plásticas Venezolanas. Tomo I. Juan Calzadilla, Caracas, Fondo Editorial Tropykos, 1989
- CAMINO, Marcos Rodríguez del, *Juan Calzadilla. Aventura de lo real*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1994
- FERNANDEZ, Franklin, "Juan Calzadilla: un artista integral. Agulha", *Revista de Cultura* n. 37, Janeiro, 2004

#### Alemanha [Germany]

Patrocínio [Sponsorship]

Auswärtiges Amt, Berlim

Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart

Instituto Goethe

#### **Argentina**

Organização [Organization]

Ministério das Relações Exteriores da Argentina

[Ministry of Foreign Affairs, Argentina]

Apoio [Support]

Consulado Geral da Argentina em São Paulo

[General Consulate of Argentina, São Paulo]

#### Austrália

Organização [Organization]

Artspace, Austrália

The MSW Ministry of the Arts, Austrália

Patrocínio [Sponsorship]

Australia Council for the Arts

## Áustria

Organização [Organization]

Departamento de Artes da Chancelaria Federal da

Áustria, em Viena [Arts Department of the Federal

Chancellery of Austria, Viennal

## Bélgica [Belgium]

Organização [Organization]

Serviço Cultural da Comunidade Francesa da Bélgica

[Cultural Service of the French Community in Belgium]

Apoio [Support]

Consulado Geral da Bélgica, São Paulo

[Belgium General Consulate, São Paulo]

## Bulgária

Organização [Organization]

União dos Artistas da Bulgária [Union of Bulgarian

Artists]

## Canadá

Organização [Organization]

Art Gallery Hamilton

Patrocínio [Sponsorship]

Departamento de Relações Exteriores e Comércio

Internacional e o Conselho Canadense de Artes [Department of Foreign Affairs and International Trade

and the Canada Council for the Arts]

#### Chile

Apoio [Support]

Ministério das Relações Exteriores, Chile

[Ministry of Foreign Affairs, Chile]

Consulado Geral do Chile em São Paulo

[General Consulate of Chile in São Paulo]

#### China

Patrocínio [Sponsorship]

CIEA China International Exhibitions Agency

#### Cingapura [Singapore]

Organização [Organization]

Singapore Art Museum

Patrocínio [Sponsorship]

National Arts Council, Singapore

#### Croácia

Organização [Organization]

Ministério da Cultura da Croácia

[Ministry of Culture, Croatia]

#### Cuba

Organização [Organization]

Centro Wifredo Lam, Havana

Conselho Nacional de Artes Plásticas, Cuba

[Arts National Council, Cuba]

## Dinamarca [Denmark]

Patrocínio [Sponsorship]

The Danish Arts Council's Committee for

International Visual Art, Copenhagen

тv Cultura, São Paulo

Bandeirantes Communication Group, São Paulo

Gallup, Copenhagen

The National Workshops for Arts and Crafts,

Copenhagen

The Danish Film Institute Workshop, Copenhagen

Bang & Olufsen ICEpower a/s

## **Emirados Árabes Unidos [United Arab Emirates]**

Organização [Organization]

Departamento de Cultura e Informação dos Emira-

dos Árabes [Department of Culture and Information,

United Arab Emirates]

# **Equador** [Ecuador]

Organização [Organization]

Bienal de Pintura de Cuenca

## Espanha [Spain]

Organização [Organization]

Direção Geral de Relações Culturais e Científicas,

Ministério das Relações Exteriores, Espanha

[General Office for Cultural and Scientific Exchange,

Ministry of Foreign Affairs, Spain]

Embaixada da Espanha, Brasil [Spanish Embassy,

Brazil]

# Finlândia [Finland]

Organização [Organization]

FRAME Finnish Fund for Art Exchange

## França [France]

Curadoria [Curatorship]

KRISTALE Company:

Corinne Castel (produção do filme [film production]); Jean Christophe Royoux (projeto editorial

[editorial project]); Nathalie Viot (coordenação

[coordination])

Patrocínio [Sponsorship]

AFAA Association Française d'Action Artistique

Ministério da Cultura, França [AFAA Ministry of

Culture, France]

Sanyo France

Agradecimentos [Acknowledgments]

Consulado Geral da França em São Paulo

[France General Consulate in São Paulo]

## Grã-Bretanha [Great Britain]

Organização [Organization]

The British Council

#### Grécia [Greece]

Patrocínio [Sponsorship]

Ministério Helênico da Cultura

[Hellenic Ministry of Culture]

Diretório Geral de Cultura Moderna

[General Directorate of Modern Culture]

Diretório de Artes Visuais [Directorate of Visual Arts]

## Irlanda [Ireland]

Organização [Organization]

Artworking Projects and Commissions across the

Arts, Ireland

#### Israel

Organização [Organization]

Ministério da Cultura, Israel

[Ministry of Culture, Israel]

## Japão [Japan]

Organização [Organization]

Japan Foundation

## Letônia [Latvia]

Organização [Organization]

Ministério da Cultura, Letônia

[Ministry of Culture, Latvia]

## Lituânia [Lithuania]

Organização [Organization]

Centro de Art Contemporânea, Vilna

[Contemporary Art Centre, Vilnius]

Consulado da Lituânia em São Paulo

[Lithuania Consulate in São Paulo]

# México

Organização [Organization]

INBA Instituto Nacional de Belas Artes, México

[National Institute of Fine Arts, Mexico]

Apoio [Support]

Embaixada do México no Brasil

[Mexico Embassy in Brazil]

Consulado do México em São Paulo

[México Consulate in São Paulo]

# Noruega [Norway]

Curadoria & Organização [Curatorship & Organization]

Office for Contemporary Art, Norway

#### Nova Zelândia [New Zealand]

Organização [Organization]

Artspace, Auckland

Patrocínio [Sponsorship]

Creative New Zealand

## Países Baixos [The Netherlands]

Apoio [Support]

Consulado-Geral da Holanda em São Paulo

[The Netherlands General Consulate in São Paulo],

Hans Glaubitz (cônsul-geral [general consul])

Ministério da Educação, Cultura e Ciência dos Países

Baixos [Ministry of Education, Culture and Scien-

ce of the Netherlands], Medy van der Laan (Ministro

[minister])

Fundação Mondriaan, Amsterdã [Mondriaan

Foundation, Amsterdam], Gitta Luiten (diretora

[director])

Museen Het Domein, Sittard

## Polônia [Poland]

Patrocínio [Sponsorship]

Ministério da Cultura da Polônia

[Poland Ministry of Culture]

Produção [Production]

Magda Materna

## **Portugal**

Organização [Organization]

IARTES Instituto das Artes, Portugal

[Arts Institute, Portugal]

## República Eslovaca [Slovak Republic]

Organização [Organization]

Ministério da Cultura da República Eslovaca

[Ministry of Culture of the Slovak Republic]

Galeria Nacional Eslovaca [Slovak National Gallery]

#### Suíca [Switzerland]

Organização [Organization]

Departamento Federal de Cultura, Suíça

[Federal Office of Culture, Switzerland]

Consulado Geral da Suíça, São Paulo

[General Consulate of Switzerland, São Paulo]

# Ucrânia [Ukraine]

Organização [Organization]

Centro de Arte Contemporânea, Kiev

[Centre for Contemporary Art, Kiev]

#### Venezuela

Organização [Organization]

Ministério de Educação, Cultura e Desporto

CONAC Conselho Nacional de Cultura, Venezuela

[Venezuela National Cultural Council]

Diretor Administrativo e Financeiro [Executive Director and Financial Manager]

Flávio Bartalotti

Gerência Geral [General Management]

Maria Rita Marinho

Lúcia Aparecida Rizzardi

Marize de Almeida Nóbrega Martins

Bruna Nogueira de Azevedo Lisânia Praxedes dos Santos

Josefa Gomes

José Lindomar Cabral José Leite da Silva

Maria da Glória Araújo

Informática [Technology Department]

Anderson de Andrade

Valdemiro Rodrigues da Silva

Gerência de Exposições [Exhibition Management]

Jacopo Crivelli Visconti

Ana Elisa de Carvalho Silva Ana Gonçalves Magalhães Liliane Fratto Calazans Salim Melina Cardoso Valente Mônica Shiroma de Carvalho

Rinaldo Quinaglia

Vânia Mamede C. Shiroma

Gerência de Controle e Contabilidade [Auditing and Accounting Management]

**Maurício Marques Netto** 

Amarildo Firmino Gomes Emerson Pinheiro Brito Souza

Gerência Financeira [Financial Management]

Kátia Marli Silveira

Adriana Cristina de Lima Pereira

Thiago Macedo Leonardo Marinho Adriano Righetto

Gerência de Recursos Humanos [Human Resources Management]

Mário Rodrigues da Silva

Cleise Pereira Araújo Valdemiro Rodrigues da Silva Tabajara de Souza Macieira

Vinícius Robson da Silva Araújo

Hildimar Francisco José Pereira Costa Iraildo Brito Silva Grimário Lira da Silva Tiago dos Santos

Sebastião Bezerra de Souza

Arquivo Histórico [Historical Archive] Wanda Svevo

**Dalton Delfini Maziero** 

Juliana Nascimento da Silva

Banco de Dados [Data Bank]

Jorge Lody

Curador [Curator] Alfons Hug

Ana Gonçalves Magalhães

Assistentes de Curadoria [Assistants to the Curator]

Jacopo Crivelli Visconti Melina Cardoso Valente

Produção [Production]

Coordenação de Produção [Production Coordination]

Produtores [Producers]

Jacopo Crivelli Visconti

Ana Elisa de Carvalho Silva

Bartolomeo Gelpi

Camila Henman Belchior Liliane Fratto Calazans Salim Melina Cardoso Valente Mônica Shiroma de Carvalho

Osmar dos Santos Rinaldo Quinaglia

Vânia Mamede C. Shiroma Luiza Valle (estagiária [trainee])

Coordenação de Projetos Especiais

[Special Projects Coordination]

Letícia Pires

Ciclo de debates e palestras

[Debate Panels and Conferences]

Iris Kaufmann

Projeto Museográfico [Exhibition Design]

Arquiteto [Architect]

Assistentes [Assistants]

Isay Weinfeld Adriana Aun

Pablo Alvarenga Domingos Pascale

Comunicação Visual [Communication Layout]

**Bookmark Branding** 

Projeto Luminotécnico [Light Design]

Datore Luci
Carmine d'Amore

Assistente [Assistant]

Márcio Barbosa

Coordenação de Montagem [Art handlers Coordination]

Nonai Gil

Transporte [Transportation]

Metropolitan

Assessoria de Imprensa [Press Office]

Assessor de Imprensa [Press Manager]

Assistentes [Assistants]

Antonio Gaspar Filho

Bruna Nogueira de Azevedo

Ilana Tzirulnik

Monitoria [Guided Tours]

**FAAP** 

Fotografia [Photography]

Juan Guerra

Assessoria Jurídica [General Counsel]

AzevedoCesnikQuintino & Salinas Advogados

Publicidade [Publicity]

Young & Rubicam

Editor Alfons Hug

Editora Assistente [Editorial Assistant] Ana Gonçalves Magalhães

Coordenação de Produção [Coordination of production] Ana Elisa de Carvalho Silva

Tradução [Translation] Christopher J. Ainsbury [espanhol>inglês]

Rosiléa Pizarro Carnelós [espanhol>português]

Robert Culverhouse [alemão>inglês] Luiz Repa [alemão>português]

Ivone C. Benedetti [francês>português]
João Moris [português>inglês>português]

Carlos Eugênio Marcondes de Moura [inglês>português]

Revisão [Revision] John Norman [inglês]

Rosalina Gouveia [português]

Proofreading Regina Stocklen

Projeto Gráfico [Graphic Design] Rodrigo Cerviño Lopez

Cássia Buitoni Tatiana Machado

Fotografias [Photographies] capa [cover], 2, 8, 12, 76, 222 Rogério Canella

Pré-impressão [Pre-print] Retrato Falado

Impressão [Print] imprensaoficial

Papel [Paper] Este livro foi impresso em [This book was printed in]

Capa [Cover] Cartão Art Premium 330g/m²
Miolo [Body] Couché Image Mate 145g/ m²

Produzidos pela [Produced by] Ripasa S/A Celulose e Papel,

em harmonia com o meio ambiente [in harmony with environment].

Endereço [Address] Fundação Bienal de São Paulo

Parque do Ibirapuera, Portão 3 04094-000, São Paulo, Brasil

T (5511) 5574 5922 F (5511) 5549 0230

bienalsp@bienalsaopaulo.org.br www.bienalsaopaulo.org.br

ISBN 85-85298-21-9



9788585298210

