



CAI GUO - QIANG

DA VINCIS DO POVO
PEASANT DA VINCIS





CAI GUO - QIANG

DA VINCIS DO POVO
PEASANT DA VINCIS

CAI GUO - QIANG

DA VINCIS DO POVO
PEASANT DA VINCIS

DF 05.02.2013 > 31.03.2013

SP 20.04.2013 > 23.06.2013

RJ 06.08.2013 > 22.09.2013

Apoio



Realização



Ministério da
Cultura





O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil, com apoio dos Correios, apresentam *Cai Guo-Qiang: Da Vincis do Povo*, exposição dedicada ao trabalho do inovador artista nascido na China, reconhecido internacionalmente e vencedor de premiações como o Leão de Ouro da Bienal de Veneza de 1999 e o Praemium Imperiale de 2012.

Em *Da Vincis do Povo*, Cai Guo-Qiang apresenta a inventividade e a criatividade dos camponeses chineses, bem como a grandeza de suas contribuições para o país. A mostra reúne engenhocas artesanais, feitas por esses trabalhadores em colaboração com o próprio artista a partir de sucata e materiais de uso cotidiano. A seleção inclui ainda uma série inédita de desenhos feitos com pólvora, marca registrada do trabalho de Cai, produzidos no Brasil, especialmente para a mostra.

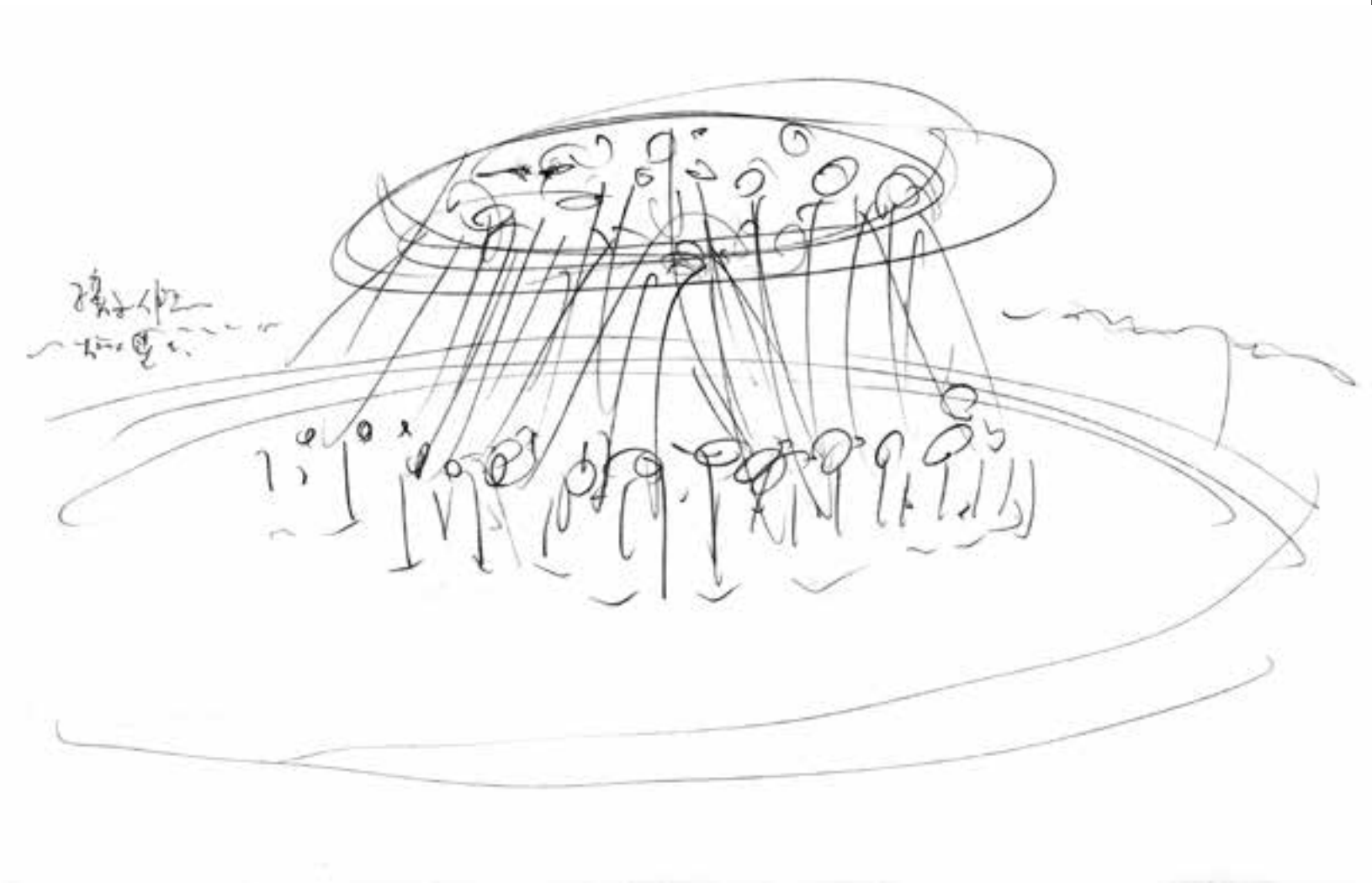
Ao realizar a exposição, o Centro Cultural Banco do Brasil apresenta ao público brasileiro a obra de um dos mais importantes artistas contemporâneos da atualidade, expandindo a visão sobre arte e sobre a relação entre o objeto produzido e seus criadores.

The Ministry of Culture and Banco do Brasil, with the support of the Brazilian Post Office, present *Cai Guo-Qiang: Peasant Da Vincis*, an exhibition dedicated to the work of the internationally acclaimed China-born innovative artist, the recipient of such prizes as the *Golden Lion* at the 1999 Venice Biennale and the 2012 *Praemium Imperiale*.

In *Peasant Da Vincis*, Cai Guo-Qiang displays the inventivity and creativity of Chinese peasants, as well as the greatness of their contribution to the country. The exhibition gathers a collection of artisanal devices made by these workers in collaboration with the artist from scraps and daily use materials. The selection includes a never-previously-shown series of gunpowder drawings, a trademark of Cai's work, produced in Brazil specially for the exhibition.

By turning this exhibition into a reality, the Centro Cultural Banco do Brasil introduces to the Brazilian audience the work of one of the most important contemporary artists in activity, expanding the perspective on art and on the relation between a produced object and its creators.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL



Existe um mito de que a arte contemporânea seria elitista e hermética. Todavia, dentre os muitos exemplos que desmontam essa falsa verdade, a obra de Cai Guo-Qiang, sem dúvida, é um dos mais eloquentes.

O artista é um dos poucos de seu país que conseguiram atingir renome internacional. Mais do que isso, certamente, pode ser contado hoje entre os principais criadores do cenário mundial. Seus trabalhos conseguem dialogar com o presente e com a tradição, com os experts e com o cidadão comum, sem qualquer formação artística.

A exposição Da Vincis do povo é um momento privilegiado de sua carreira, ao reunir, em um mesmo espaço criativo, o erudito e o popular, lembranças do Renascimento italiano e a arte recente, o trabalho autoral de um artista maior e o engenho de artesãos, num esforço de criação em que o público mesmo transforma-se em coautor do que é exposto.

Assim, é com orgulho que os Correios se juntam ao Banco do Brasil na iniciativa de trazer essa mostra ao nosso país, num encontro que retoma uma parceria que transcende do mundo dos negócios para o criativo e inovador terreno da cultura e da arte.

Existe um mito de que a arte contemporânea seria elitista e hermética. Todavia, dentre os muitos exemplos que desmontam essa falsa verdade, a obra de Cai Guo-Qiang, sem dúvida, é um dos mais eloquentes.

O artista é um dos poucos de seu país que conseguiram atingir renome internacional. Mais do que isso, certamente, pode ser contado hoje entre os principais criadores do cenário mundial. Seus trabalhos conseguem dialogar com o presente e com a tradição, com os experts e com o cidadão comum, sem qualquer formação artística.

A exposição Da Vincis do povo é um momento privilegiado de sua carreira, ao reunir, em um mesmo espaço criativo, o erudito e o popular, lembranças do Renascimento italiano e a arte recente, o trabalho autoral de um artista maior e o engenho de artesãos, num esforço de criação em que o público mesmo transforma-se em coautor do que é exposto.

Assim, é com orgulho que os Correios se juntam ao Banco do Brasil na iniciativa de trazer essa mostra ao nosso país, num encontro que retoma uma parceria que transcende do mundo dos negócios para o criativo e inovador terreno da cultura e da arte.



ESCUULTOR DE CENÁRIOS

Cai Guo-Qiang criou uma linguagem própria no cenário da arte contemporânea. Sua prática conseguiu fundir e confundir as fronteiras entre o espetáculo, a escultura e a instalação. Usando técnicas ancestrais e conceitos contemporâneos arrojados, pavimentou a estrada para um novo entendimento do que a arte pode ser e de como se pode construir uma ponte entre os imaginários coletivos do Oriente e do Ocidente, e – por que não? – entre o que é terráqueo e extraterrestre.

Como artista, Cai Guo-Qiang é como um menino com uma imaginação sem limites, fascinado pelo lúdico e liberado das amarras do ego. É muito mais interessado na possibilidade de inocular sonhos que de se afirmar dentro deles. Com o passar do tempo, sua obra foi se tornando cada vez mais colaborativa e fruto de uma relação com outros criadores, fazendo dos seus trabalhos cada vez mais sínteses de obsessões variadas em torno de um desejo do impossível. Foi essa motivação que o fez partir para uma criação artística absolutamente singular. Seu lugar no mundo da arte contemporânea ocupa uma categoria que é só dele.

Sua face mais conhecida são seus trabalhos com pólvora, uma matéria-prima tão ancestral e simbólica, criando explosões efêmeras ou obras sacralizadas com o fogo. Depois, Cai passou a retrabalhar os ícones de como o modelo econômico e cultural chinês dialoga com outras culturas, explorando conceitos industriais de massa, a tradição da cópia e da releitura de tradições chinesas. Mas sempre dotado de uma mágica e de uma energia sobrenatural que permeiam todos os seus trabalhos.

Da Vincis do Povo nasce como uma extensão natural de sua pesquisa criativa. Começa por investigar a inventividade ancestral chinesa, a partir do uso da milenar pólvora, depois, do papel, da seda e das sequências de revoluções culturais e industriais pelas quais a China passou. Cai chegou a esses geniais inventores populares, raízes de toda grande inovação, gente que acredita de forma radical nas suas próprias ideias e se dispõe, a qualquer custo, a tornar real um desejo interior de criar. Essa obsessão uniu Cai Guo-Qiang a esses inventores; ele saiu a campo para conhecê-los e, desse encontro, nasceu este projeto.

O artista usa a criatividade e a intrepidez desses camponeses chineses, “homens maravilhosos e suas máquinas voadoras”, para os quais criou instalações que proporcionam uma viagem lúdica à infância e, ao mesmo tempo, uma reflexão política que revela, através de suas imagens, a percepção de uma nova ordem mundial. Essa capacidade de unir esses conceitos e experiências tão díspares é a essência desta exposição.

Cai Guo-Qiang é um escultor de cenários. Cenário é o contexto que une coisas diversas em uma mesma perspectiva. Cenários que podem ser suas instalações, mas também o teatro da guerra, o espetáculo da pólvora, aquilo que, ao destruir, limpa o caminho para o novo ou mesmo da inovação como forma de expressão de um visionário. Cenário é aquilo que não é real, mas imaginável. Cai torna visível o invisível, evoca memórias do não vivido, traz os extraterrestres à Terra, mas não os ensina a pousar. Junta os robôs da infância com arte contemporânea, mistura brinquedos com as máquinas de guerra, resgata a nossa contemplação hipnótica de uma singela pipa e nos faz querer fazer arte.

A arte de Cai Guo-Qiang é um evento que acontece dentro do nosso cenário interior, algo que ocupa o espaço da memória e evoca um desejo ancestral irrealizado. A obra de Cai é a ponte entre mundos reais e imaginados. Estar nessa ponte é estar no equilíbrio entre esses mundos.



SCULPTOR OF SCENERIES

Cai Guo-Qiang has created his own language within the contemporary art scene. His practice solves and dissolves the borders between spectacle, sculpture, and installation. By employing ancient techniques and daring contemporary concepts, he paved the way toward a new understanding of what art can be and how it can build a bridge between Western and Eastern collective imaginaries and—why not?—between the terrestrial and the extraterrestrial.

As an artist, Cai is like a boy with a limitless imagination, fascinated by whatever is playful, and freed from ego attachments. He is much more interested in the possibility of incubating dreams than of affirming himself within them. In time, his work has become increasingly collaborative and the fruit of a relationship with other creators, increasingly transforming his works into syntheses of a variety of obsessions around a desire for the impossible. This was the motivation that led him to move toward an absolutely unique artistic achievement. His place in the world of contemporary art occupies a category all his own.

His best-known works are those made with gunpowder—an extremely ancestral and symbolical raw material—creating ephemeral explosions or works rendered sacred by fire. Later, Cai went on to elaborate on the icons of how the Chinese economical and cultural model dialogues with other cultures, exploring mass industrial concepts, the tradition of copy, and the reinterpretation of Chinese traditions. But always, his works are charged with some magical element and a supernatural energy that permeate all of his works.

Peasant Da Vincis emerges as a natural extension of his creative research. It starts by investigating ancestral Chinese inventivity, from millennial gunpowder, then paper, silk, and the subsequent cultural and industrial revolutions undergone by China. Cai arrived at those ingenious popular inventors, the roots of all great innovation, people who radically believe in their own ideas and who are willing to turn the inner drive to create into reality at any cost. Such obsession brought Cai and these inventors together; he went in the field to meet them and, from that meeting, this project was born.

The artist employs the creativity and boldness of these Chinese peasants, “magnificent men in their flying machines,” for whom he created installations that provide, at one and the same time, a playful return to childhood and a political reflection that reveals, through its images, the perception of a new world order. The essence of this exhibition lies in its ability to bring together such disparate experiences and concepts.

Cai is a sculptor of sceneries. A scenery is the context in which different things are brought together in a single perspective. These sceneries may be his installations, but they can also be war games, the spectacle of gunpowder—that which, by destroying, clears the way for the new—or even of the innovative, as the form of expression of a visionary man. A scenery is something that is not real, but imaginable. Cai deems the unimaginable visible, invokes memories of non-lived moments, brings aliens to Earth, but does not teach them how to land. He mixes childhood robots with contemporary art, mingles toys with war machines, rescues our hypnotic contemplation of an innocent kite and makes us want to produce art.

The art of Cai Guo-Qiang is an event that takes place within our inner scenery, something that occupies the space of memory and invokes an ancestral unfulfilled desire. Cai’s work is a bridge between imagined and real worlds. To be on this bridge is to be in balance with these two worlds.



MARCELLO DANTAS ENTREVISTA CAI GUO QIANG	27
--	----

MARCELLO DANTAS INTERVIEWS CAI GUO QIANG	36
--	----

TRABALHO CRIATIVO: INVENTANDO UMA VIDA MELHOR	27
---	----

CREATIVE LABOR: INVENTING A BETTER LIFE JOSHUA DECTER & LILIAN TONE	36
--	----

ESCADA PARA O CÉU	27
LADDER TO THE SKY ANTONIO GONÇALVES FILHO	27

NUNCA APRENDI A POUSAR	27
NEVER LEARNED HOW TO FLY	27

DA VINCIS DO POVO BRASÍLIA E SÃO PAULO	27
PEASANT DA VINCIS BRASÍLIA AND SÃO PAULO	27

BIOGRAFIA DO ARTISTA	127
ARTIST’S BIOGRAPHY	127

EXPOSIÇÕES SELECIONADAS	127
SELECTED EXHIBITIONS	127



MARCELLO DANTAS
ENTREVISTA
CAI GUO QIANG

MARCELLO DANTAS
ENTREVISTA
CAI GUO QIANG

14
15

Há algo que me interessa muito no seu trabalho: o risco e a experimentação. Você é um artista que cria situações que se transformam em alguma coisa. Você precisa estar sempre muito aberto para captar o que a realidade lhe oferece, enquanto mantém rígido controle do que pretende. De que maneiras o risco e a experimentação se coadunam com sua criatividade? De que modo o atraem?

Para responder sua pergunta, eu teria que falar sobre dois tipos de contexto. O primeiro é o cultural. Em Quanzhou, minha cidade natal, tanto o feng shui quanto as superstições culturais predominavam e tinham a ver com o modo como as pessoas percebiam o mundo e refletiam sobre seu destino. O outro contexto é o da minha infância e juventude na China. Quando jovem, vivi a Revolução Cultural – um período turbulento e perigoso que afetou minha postura em relação à vida e à sorte. Depois viajei o mundo todo, vagando de porto em porto... Até certo ponto, essas experiências se manifestam como instâncias de “acaso”, risco e incerteza na vida. Voltando à sua pergunta, meu trabalho sempre dependeu em parte de meu próprio esforço, e em parte esteve reservado para o acaso, a natureza e o mundo intangível, determinado pela sociedade e pelas diferentes culturais. Ao conhecer pessoas diferentes, procuro ver o que elas têm, ou não, para me dar. O bom dessa aborda-

There is something I really like in your work, which is chance, risk. You are an artist who creates situations, and these situations are transformed into something. You have to be very open to receive what reality gives back to you, and at the same time have a very precise control of what you want. In what ways do chance and risk take part in your creativity? How are you attracted to it?

To answer this question, I'd have to talk about two kinds of contexts. The first is cultural context. In my hometown of Quanzhou, both feng shui and cultural superstitions were ubiquitous, and they related to how people perceived the world and contemplated their fates. The other context is the era I grew up in China—in my youth I had experienced the Cultural Revolution. It was a dangerous and tumultuous time, and it affected my attitude towards life and destiny. Later on, I traveled across the world, wandering from one port to the next...To a certain degree, these experiences manifest into what you call ‘chance’, risk and uncertainty in life. Coming back to your question, my work has indeed always been half reliant on my own efforts, and half reserved for fate, nature and the unseen world, determined by society and different cultures. I encounter different people, and I see what they can or cannot give me. The advantage to this

p.14: Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
p.14: Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit opturs
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

gem é permitir que a vida e o processo de criação artística retornem à sua condição original, já que muitas vezes não temos controle algum sobre a vida e a arte.

Há algo interessante na série *Da Vincis do Povo...* aqui, na verdade você inverteu o seu processo. Em geral, no seu trabalho você começa por construir uma situação para depois deixá-la explodir. Em *Da Vincis do Povo* você saiu para o mundo. É como se apreendesse uma explosão de criatividade de pessoas diferentes para tentar transformá-la em uma obra. De que modo você aborda a diferença entre o seu trabalho e o de um inventor, nesse tipo de relação em que lida com fragmentos?

Alguns motivos levaram à criação desse projeto. Eles estão relacionados com minha vivência compartilhada com inventores populares e com o processo criativo da própria obra. Cresci numa cidadezinha meio rural, meio urbana. Assim como esses camponeses, eu fitava o céu em noites estreladas, portanto compreendo seus sonhos de liberdade e posso captar sua bravura e tenacidade. A atitude deles perante o fazer – desde a descoberta de materiais ao seu redor, até o modo como apresentam suas próprias histórias – é parecida com a minha. Entretanto, o processo de transformação dessas invenções – e das histórias que lhes dão origem – em exposição de arte é permeado por desafios. Em sua essência, inventores populares e pólvora têm algo em comum: ambos são energias difíceis de controlar. Esses “desafios” são precisamente um dos motivos que me levam a esse projeto. À primeira vista, esta exposição não guarda semelhança com obras detonadas a pólvora; ao contrário, aqui os objetos foram “juntados”. Independentemente de onde essas obras são expostas, seja em Xangai, Brasília ou São Paulo, eu sempre as solto num contexto social. Desta vez os objetos vagueiam pelas ruas de São Paulo. Assim como a pólvora, elas exalam energia e seus receptáculos, tais como submarinos e aviões, têm a ver com velocidade e mobilidade, portanto nesse aspecto são semelhantes ao explosivo. Visto por esse ângulo, talvez este projeto seja conceitualmente harmônico com meus trabalhos anteriores.

Faz sentido. Há uma questão que precisamos analisar. Fazemos sobre isso em Brasília e creio que seja um ponto in-

approach is that it allows life and art’s creative process to return to their original state—often there are many times when life and art are not within our control.

There is something interesting in *Peasant Da Vincis...*you actually reversed your process. Normally in your work, you start by building up a situation, and then letting it explode. In *Peasant Da Vincis*, you went to the world. It’s like you grabbed an explosion of creativity from different people, and then you tried to make a work out of it. In what ways do you address the difference between your work and the inventors’ work, in such a relationship when you are dealing with fragments?

There are a few reasons for creating this project. They are related to the things I share in common with the peasant inventors, and the creative process of the work. I grew up in a small town that bordered between the countryside and the city. Like these peasants, I used to stare at the starry night sky, so I understand their dreams of attempting to liberate themselves, and I can feel their courage and bravery. Their attitude towards making things—from discovering materials around them, to the way they express their own stories—are similar to mine. However the process of transforming these inventions and the stories behind them into an art exhibition is filled with challenges along the way. The nature of peasant inventors and gunpowder are not unlike each other; they are both energies that cannot be easily controlled. These “challenges” are precisely one of the reasons that draw me to this project. On the surface, this exhibition does not resemble the exploded gunpowder works; rather the objects were “gathered”. Regardless of where these works are shown, whether it is Shanghai, Brasília or São Paulo, I always free these works into a social context. This time around, the objects are roaming the streets of São Paulo. Like gunpowder, they exude energy, and their receptacles, such as submarines, airplanes, have to do with speed and mobility, so they are similar to gunpowder in that way. When you look at it this way, then perhaps this project is conceptually consistent with my past works.

That makes sense. There is one issue we need to address. We talked about this in Brasília, and I think this

teressante: a ideia ou conceito de liberdade é algo abstrato. Por exemplo, se tomarmos os países latinos, veremos que a maioria de suas colônias no mundo adotou a palavra “liberdade”, cujo prefixo “liber” significa “livre”. Isso é curioso, pois esses povos não tinham uma palavra para expressar liberdade até a chegada do colonizador, que os privou de autonomia. Foi só então que o conceito surgiu. Minha leitura dos inventores é que cada um tenta trabalhar com a ideia de liberdade à sua moda: liberdade de peso – quero voar; liberdade do trabalho – quero uma máquina que faça minhas tarefas; liberdade das coisas do mundo – quero submergir; liberdade como uma necessidade ou desejo abstrato que leva as pessoas a fazer as coisas mais loucas.

No curso da história, os camponeses chineses sempre estiveram ligados à terra, e a propriedade rural tem uma importância crítica, pois afeta suas vidas. Na era moderna, depois que o partido comunista propôs a redistribuição da terra entre os camponeses, centenas de milhões de pessoas juntaram-se aos insurgentes contra os exércitos? do antigo regime. Houve muitas mudanças de dinastias e formas de governo ao longo da história de nosso país, e todas elas decorrentes de revoluções populares?. “Pós-Libertação” foi o nome dado ao período que começou com a entrada da China na era do socialismo e a redistribuição da terra entre os camponeses. Entretanto, uma vez implantada a reforma agrária, a terra foi reconsolidada no formato de Comunas Populares. Para os camponeses, isto significou, mais uma vez, a perda de suas propriedades e o retorno à sua condição original de sem-terra. Entendo que ao construir aviões, submarinos e robôs os camponeses expressam sua rebeldia contra as limitações de seus destinos e procuram alcançar sua liberdade. Eles buscam a autolibertação. Tenho pensado muito sobre isso: De que maneira as invenções são transformadas em obras de arte? No cenário da Exposição Mundial de 2010, me dei conta de que essas obras podem se inserir em determinadas agendas sociais e que elas fornecem materiais excelentes para a arte.

Como foi que você chegou à libertação?

Quando eu era jovem, ainda na minha cidade, engendrei uma série de “dicas” para me libertar. Naquela época eu havia me engajado conscientemente na pintura ocidental

is an interesting thing: the idea of freedom, the concept of freedom is an abstract thing. For instance, if you take most Latin countries, most of the colonies in the world use the word ‘freedom’ with the prefix ‘liberty’, ‘liber’ from Latin meaning ‘free’. And when they do that, it is funny because they didn’t have a word for freedom until a colonizer came, and took their freedom away. Only then they started thinking about it. My reading of the inventors is that each one is trying to address an idea of freedom in their own way: freedom from weight—I want to fly; freedom from work—I want a machine that does my work; freedom from everything in the world—I want to submerge; freedom as an abstract need or desire that will move people to do the craziest things.

Throughout history, Chinese peasants have always been tied to land, and land ownership has been an important factor that affected their lives. In modern times, after the Communist party proposed land redistribution for peasants, hundreds of millions of people came to join the uprising to defeat the armies of the old regime. There have been many changes in dynasties and regimes throughout Chinese history, and they all resulted from peasants’ revolutions. After China entered the age of socialism and land was redistributed amongst peasants, the era was called ‘Post-Liberation’. However, once land was redistributed, the land was re-consolidated to build People’s Communes. So in effect, the peasants once again lost their land and returned to the their original landless state. I feel that through making these airplanes, submarines and robots, these peasants are rebelling against the constraints of their fates and trying to seek their own freedoms. They are after self-liberation. I have been thinking about this: how do we turn these inventions into artworks? With the 2010 World Exposition as a backdrop, it dawned on me that these works can segue into very precise social agendas, and that they make for excellent materials for art.

How did you find liberation yourself?

When I was young in my hometown, I prepared a series of ‘clues’ for freeing myself. At the time I purposefully pursued Western painting and played the violin. I wanted to rebel and seek freedom in my soul by doing

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

e tocava violino. Eu queria me rebelar e buscar a liberdade em minha própria alma ao fazer coisas não-chinesas, completamente diversas das pinturas a tinta e caligrafia de que meu pai tanto gostava. Ao violino, eu vivenciava sentimentos e estados de alma presentes nas serenatas e fantasias ocidentais que se diferenciavam daquelas encontradas no solo chinês. Até certo ponto, eu também acredito nos mundos invisíveis do feng shui, qi gong, etc. Eles oferecem um túnel de tempo e espaço que me permite escapar das pressões e da falta de liberdade no mundo real. Mais tarde, passei a fazer arte contemporânea, e a arte tornou-se a minha fuga da realidade, meu próprio túnel de tempo e espaço de liberdade. Comecei a trabalhar com pólvora justamente para buscar “libertação”.

Você já tentou voar em algumas dessas máquinas?

Quase consegui! Eu estava preparado para pilotar uma aeronave de dois lugares. Antes disso, meu assistente havia estado a bordo e dito que o avião realmente voa. Quando cheguei lá, entretanto, ele estava avariado e eu não pude voar.

Vamos dar um jeito nisso! (Risadas)

Pois bem, deixando a exposição *Da Vincis do Povo* um pouco de lado, vamos falar da sua obra em geral. Por razões óbvias, desde muito cedo você trabalhou com a ideia do espetáculo, estudou cenografia. Ou seja, tem toda uma ideia do espetacular. Você tem grande interesse nisso. Para você, o que é o espetáculo: uma forma de arte em si mesmo, ou uma estratégia de exibição de arte? Afinal, ele pode ser as luzes que iluminam a obra, ou pode ser a própria obra.

Os espetáculos representam um certo perigo, eles facilmente deixam de se transformar em arte – e é exatamente isso que me atrai. No mundo da arte atual tudo é possível. Raramente surgem momentos “perigosos”, o que torna o perigo potencial dos espetáculos particularmente fascinante. Tenho muito interesse por cerimônias como o Carnaval, pois elas são ainda mais perigosas devido à maior dificuldade de serem percebidas como arte.

Você considera que o Carnaval seja arte?

Por que não? Desde a antiguidade, o ser humano depende de cerimônias e rituais. Eles reúnem a criatividade, a imaginação e a emoção de milhares ou milhões de pessoas.

un-Chinese things that were completely different from the ink paintings and calligraphy that my father enjoyed. When I played the violin, I was able to experience sentiments and states of mind in the Western serenades and fantasias that were different from those encountered on Chinese soil. Relatively speaking, I also believe in the unseen worlds of feng shui, qi gong and so forth. They give me a time-space tunnel that allows me to escape from the pressures and lack of freedom in the real world. Later on, I started making contemporary art, and art became my escape from reality, my time-space tunnel for freeing myself. The reason I started working with gunpowder was to seek ‘liberation’.

Have you ever tried flying in any of these machines?

I almost did! I was prepared to fly on a two-person plane. Before I went, my assistant had been on this plane, and said it can really fly! But by the time I went on it, the plane was broken, so I couldn’t fly in it.

We’ll solve that! (Laughter)

“Okay, moving away from *Peasant Da Vincis* a bit, let’s talk about your work in general. For obvious reasons, from an early age, you’ve worked with the idea of spectacle. You’ve studied scenography. I mean, the whole idea of the spectacular. You are very drawn to that. Do you see the spectacle as a form of art in itself, or as a strategy to expose art? Because it can be the lights that light up the work or it can be the work itself.”

Spectacles are a kind of danger, because they can easily *not* become art, but this is exactly what I like about them. In today’s art world, anything is possible; it’s rare to have “dangerous” moments, so the potential danger of spectacles is particularly alluring to me. I am therefore very interested in ceremonies such as the Carnival, because ceremonies themselves are even more dangerous, in that they are harder to be perceived as art.

Do you perceive the Carnival as art?

Why can’t the Carnival be art? Since antiquity, humanity has relied on ceremonies and rituals. They bring thousands or millions of people’s excitement, imagination and creativity together.



No Brasil, o Carnaval é visto como arte, assim como a ópera. Mas não é arte erudita, é arte popular. Talvez não haja arte erudita no Brasil. (Risadas)

Sim, podemos mudar de perspectiva e perguntar por que o Brasil precisa de arte erudita. O tipo de arte que faço hoje tem a ver com o contexto cultural. Como nação, a China dá aos outros povos uma ideia de vastidão e abundância. Seu território cobre uma área enorme, na largura e na extensão de norte a sul, e temos a Grande Muralha. Sua história é portanto mais intensa. Em épocas de escassez de alimentos, possivelmente dezenas de milhares de habitantes morrerão de fome em outros países. Na China serão milhões, ou até mesmo dezenas de milhões, de vítimas. Uma população dessa magnitude requer muitas festas populares para manter-se coesa, e assim as festividades de certa forma tornaram-se a religião popular da China, uma religião geralmente associada com a cultura.

A minha juventude coincidiu com a Revolução Cultural, quando bastava uma palavra de ordem do presidente Mao para mobilizar dezenas de milhares de pessoas em manifestações públicas. Muitas vezes esses comícios começavam à meia-noite e terminavam de madrugada. Os sinais luminosos de trânsito eram desligados e as pessoas andavam no meio da rua, agitando grandes bandeiras com a palavra de ordem. Assistir a essas manifestações durante os anos de minha formação foi uma vivência de ritual e poder. Mais tarde trabalhei como cenógrafo junto a uma trupe de teatro, com a qual viajei a muitos lugares. Fui muito influenciado pela teatralidade das apresentações. Por outro lado, tanto a minha abordagem da arte contemporânea, que inclui teatralidade, como a temporalidade da participação do espectador foram influenciadas pela minha formação.

Voltando à sua pergunta, o que me leva a fazer espetáculos é, em parte, o fato de ser uma diversão. Além disso, tenho prazer pessoal em vê-los acontecer. Por exemplo, em São Paulo quero ser a primeira pessoa a ver como o público reagirá a submarinos pendurados acima das árvores!

Proponho darmos um passo ainda mais atrás para falarmos da China. Normalmente você se apresenta como um “artista nascido na China”. Qual é a diferença entre isso e ser um artista chinês?

The Carnival is perceived as art in Brazil, just like opera is, but not high art. It is popular art. Maybe there is no high art in Brazil. (Laughter)

Well, you can turn the tables around and ask, why does Brazil need high art? The kind of art I make today has to do with cultural context. As a nation, China gives other people the impression of vastness and abundance: the country’s territory spans far and wide across north and south, and there is the Great Wall. Its history is therefore more intense. Whenever there is a famine, other countries might have tens of thousands of victims dying from hunger; China would have millions, even tens of millions. Such a large population requires lots of festivities to maintain cohesiveness, so festivities in a way have become the Chinese people’s religion, and religion is usually associated with culture.

My youth coincided with the Cultural Revolution, when one quote from Chairman Mao would mobilize tens of thousands of people to demonstrate on the streets. These rallies often lasted from midnight to dawn. All traffic lights would stop, and people would walk in the middle of the road waving big banners of the quote. Witnessing it in my formative years was an experience of ritual and power. Later on I worked in a theatre troupe as a stage designer, and toured to various places with the troupe. The theatricality of the performances had great influence on me. My approach to contemporary art, including the theatricality, and the temporality of viewer participation were all influenced by my background.

Going back to your question, part of why I make spectacles is because I can see why it is fun. On top of that, I personally want to see it happen. For instance, in São Paulo, I want to be the first person to see how people would react to submarines hanging above the streets!

Ok, let us step back further to talk about China. You normally say you are “an artist born in China”. What is the difference between that and “being a Chinese artist”?

“Chinese artist” is a static label, but I am not static. One can often find traces of Chinese culture in my work, but most of these elements come from my hometown Quanzhou. I then took these influences and traveled to Japan, America and across the world, where the local

“Artista chinês” é um rótulo estático, e não sou estático. Traços da cultura chinesa são encontráveis no meu trabalho, mas a maior parte desses elementos vêm de minha cidade natal, Quanzhou. Em dado momento, levei essas influências comigo ao Japão, aos Estados Unidos e ao redor do mundo, cuja cultura local se plasmou em mim e tornou-se parte da “minha” cultura. Não raro, ao observar o meu trabalho, os americanos detectam nele toques da cultura japonesa, enquanto os japoneses e chineses o vem como notadamente ocidental. Minha identidade cultural está em constante evolução, não há como negá-la, ainda que as pessoas me rotulem como um artista chinês. Isso será sempre assim. Certa vez uma revista perguntou para mim o que é um artista chinês. Um artista asiático. Um artista internacional. Um artista contemporâneo. Respondi “Sou eu” para cada uma dessas categorias.

Como você vê a arte contemporânea chinesa? Mudanças drásticas vêm acontecendo desde que você deixou a China. O que você pensa dessas mudanças?

Já respondi essa pergunta várias vezes, e sempre cautelosamente. Afinal, ainda não pensei muito no assunto. [Risadas] Antes de eu deixar o país, os artistas chineses lutavam contra a falta de liberdade para a sociedade e para a sobrevivência deles. Além disso, eram fortemente idealistas. Tempos depois, a China abriu seu mercado e vivenciou rápido crescimento econômico, época em que muitos artistas alcançaram sucesso comercial. O olhar do mundo, que antes se concentrava no modo como os artistas chineses desafiavam a sociedade e criticavam a agenda política, mudou para os preços praticados no mercado e o legado comercial. Na minha opinião, o poder inerente à cultura chinesa junto com a energia da transformação social radical gerou um enorme espaço criativo na arte contemporânea chinesa. A justaposição das antigas tradições filosóficas, religiosas e históricas com uma sociedade tumultuada resulta em uma realidade marcada por contrastes agudos entre o velho e o novo, pela disparidade entre o rico e o pobre, pela crise ideológica, todos os quais desafiam e provocam os artistas. Os artistas chineses deveriam ser capazes de enfrentar a nossa época e criar o que a arte tem para oferecer, para que o olhar do mundo possa se concentrar nas próprias obras de arte.

culture grew on me and became part of ‘my’ culture. Often when Americans look at my work, they see touches of Japanese culture, while Chinese and Japanese people find my work very Western. My cultural identity is an ever-evolving one. I cannot deny it if people label me as a “Chinese artist”, they will always say so. Once a magazine asked me, what is a Chinese artist? An Asian artist? International artist? Contemporary artist? I answered ‘me’ to each category.

What’s your view on Chinese contemporary art? There have been drastic changes after you left China. How do you perceive these changes?

I have been asked this question many times, and every time I answer gingerly. After all I haven’t put much thought into this. [Laughter] Before I left China, Chinese artists struggled against the lack of freedom in society and for their survival, and they were strongly idealistic. Later on, as China opened its market and rapid economic growth followed, many artists achieved commercial success. The world’s focus has shifted from how Chinese artists challenged their society and critiqued the political agenda, to their market prices and commercial legacy. In my opinion, the inherent power of Chinese culture, along with the energy from radical social transformation, have generated a great creative space in Chinese contemporary art. Juxtapose the culture’s long standing historical, religious and philosophical traditions with a tumultuous society, and you have a reality that is marked by sharp contrasts between the old and the new, disparity between the rich and the poor, an ideological crisis, all of which challenge and provoke artists. Chinese artists should be able to confront our age, to create what art ought to provide, so the world can focus more on the artworks themselves.

Let’s move on to a fun subject: scale. That is something very interesting about you: whenever you talk about scale, you break out a big smile. Scale sounds like, in Cai’s words, a big smile. Big is good. What do you think of doing artworks in the Great Wall in China [Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials No. 10, 1993] and the exhibition



Great Wall: Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials Nº. 10, realized at the Gobi desert, 1993
Great Wall: Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials No. 10, realized at the Gobi desert, 1993.

Passemos a um assunto divertido: a escala. É interessante que, ao mencionar a escala, você sempre abre um largo sorriso. Nas palavras de Cai, a escala soa como um grande sorriso. Grande é bom. O que você achou de criar obras na Grande Muralha da China (Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials Nº. 10) [Projeto para Ampliar a Grande Muralha da China em 10.000 Metros: Projeto para Extraterrestres Nº 10] em 1993, e da sua exposição no Qatar (Cai Guo-Qiang: Saraab) em 2011?

A escala na arte e a escala na arquitetura são dois conceitos diferentes. A escala na arte não é muito funcional, pois não raro a obra de arte bloqueará a visão se ocupar determinado espaço por algum tempo. Observar paisagens em grande escala como, por exemplo, uma cachoeira, pode ser tão emocionante quanto observar uma obra de arte. Muitas obras públicas de grande escala escultórica ou instalações com volumes arquitetônicos tornam-se ornamentos no espaço. Com a arquitetura, as pessoas podem viver suas vidas dentro de enormes esculturas, nas quais se desenrolam as histórias de vida de pessoas diferentes. Analogamente, as cidades permitem que as pessoas vivam e se reproduzam no seu âmbito, enquanto a cultura e os costumes evoluem à medida que as pessoas as utilizam. Eu sempre brinco com cuidado com o espaço que vou usar e minhas obras quase sempre “expandem” o tempo. Por exemplo, no *Projeto para Ampliar a Grande Muralha da China em 10.000 Metros: Projeto para Extraterrestres Nº 10*, toquei fogo em 10.000 metros de estopim e pólvora. A explosão inteira durou apenas alguns minutos, o suficiente para uma conexão com a história milenar da Grande Muralha. Em 2008, ao projetar os efeitos visuais e especiais para a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Beijing, criei 29 pegadas pirotécnicas que marcharam ao longo do eixo central da cidade antiga de Beijing. O espetáculo durou apenas um minuto, mas, graças a uma ocasião histórica como a Olimpíada, o mundo foi convidado a ir à China e a China saiu ao encontro do mundo. Portanto, eu sempre projeto obras volumosas que são executadas em poucos segundos, numa tentativa de promover associações com o tempo e o espaço infinitos.

Percebo que você usa a narrativa como parte do seu processo. Você está sempre buscando uma história, tentando

29 Footprints: Footprints of History: Fireworks Project for the Opening Ceremony of the 2008 Beijing Olympic Games, Beijing, 2008.
29 Footprints: Footprints of History: Fireworks Project for the Opening Ceremony of the 2008 Beijing Olympic Games, Beijing, 2008.

in Qatar (Cai Guo-Qiang: Saraab, 2011)? How do you relate to scale? How is scale important to you?

Scale in art and scale in architecture are two different concepts. Scale in art is not very functional; the artwork often blocks the view if it occupies a space for too long. When looking at large-scale landscapes, a waterfall for instance, one can be moved as if looking at an artwork. Many public artworks, when they are scaled up as large sculptures and installations with architectural volumes, they end up becoming an ornament in the space. With architecture, people can lead their lives inside enormous structures, and inside, different people’s life stories can unfold. Similarly, cities allow people to live and reproduce within them, along which culture and customs evolve as people utilize these cities. I always play carefully with the space I am able to use, and my works mostly “enlarge” time. For example, with *Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials No. 10*, I ignited 10,000 meters of fuse and gunpowder. The entire explosion lasted only a few minutes, yet it connected to the Great Wall’s millennia of history. In 2008, when designing visual and special effects for the opening ceremony of the Beijing Olympics, I created twenty-nine firework footprints that marched along the central axis in the ancient city of Beijing. The performance lasted only one minute, yet through a historical occasion such as the Olympics, the world was invited to come to China, and China went out to meet the world. Therefore, I often design voluminous works that are realized within seconds, in an attempt to provoke associations with infinite time and space.

I notice that you always use narrative as part of your process. You are always searching for a story, trying to tell the story behind your work. How do you see that?

With *Footprints of History* at the Olympics, there could have been no story; people would just see gigantic footprints walking across the sky. The same goes for *Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters*, I could have just lit a gunpowder fuse that goes on for ten thousand meters. The form and the power of the work is one thing, but I have my own stories behind the work and process, which also go back to my cultural upbringing. For the past hundred years, Chinese people

Century with Mushroom Clouds: Cai Guo-Qiang and his series
The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century,
realized at Nevada Test Site February 13, 1996.
Century with Mushroom Clouds: Cai Guo-Qiang and his series
The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century,
realized at Nevada Test Site February 13, 1996.

contar a história que há por trás do seu trabalho. Como você vê isso?
No caso da obra *Pegadas da História*, nas Olimpíadas, a história era dispensável e o público apenas veria as pegadas gigantes cruzando o céu. O mesmo vale para *Projeto para Ampliar a Grande Muralha da China em 10.000 Metros*, onde eu poderia simplesmente ter acendido o estopim de pólvora com 10.000 metros de comprimento. A forma e a potência da obra é uma coisa, mas por trás do trabalho e do processo tenho minhas próprias histórias, que remontam à minha formação cultural. Nos últimos cem anos os chineses vem tentando transformar a sociedade por meio da cultura. Para isso, as atividades culturais tornaram-se acessíveis e facilmente aceitas pelas massas, portanto raramente aparecem obras com conceitos, formas e objetivos puramente abstratos. Hoje praticamente não há

have been trying to use culture to transform society. To achieve this, cultural activities have been made accessible and easily acceptable to the masses, thus it's rare to come across works with pure abstract concepts, forms and goals. There's hardly been any formalism or art for art's sake. But back in the ancient times, Chinese calligraphy was its own formalism; as it evolved, the contents of calligraphy started to overtake its formalism. I was brought up in China, and was influenced by the modern culture. However, conscientious of those tendencies, I started by paying particular heed to formal explorations, including the medium and method of expression, such as the use of gunpowder.

You've made a work in the desert, just for documentation's sake [*The Century for Mushroom Clouds: Project*



Century with Mushroom Clouds: Cai Guo-Qiang and his series
The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century,
realized at Nevada Test Site February 13, 1996.
Century with Mushroom Clouds: Cai Guo-Qiang and his series
The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century,
realized at Nevada Test Site February 13, 1996.3.

formalismo, ou arte pela arte. Na antiguidade, a caligrafia chinesa era um tipo de formalismo em si, mas à medida que evoluiu, seu conteúdo passou a dominar o formalismo. Cresci na China e sofri a influência da cultura moderna. Entretanto, consciente das referidas tendências, comecei a prestar atenção especial nas pesquisas formais, inclusive nos meios e nos métodos de expressão tais como, por exemplo, o emprego da pólvora.

Você fez uma obra no deserto – *The Century for Mushroom Clouds: Project for the 20th Century* [O século para nuvens de cogumelos: projeto para o século XX] – apenas para poder documentá-la. Muitas de suas obras são para um público muito restrito, mas há sempre um elemento que as torna muito bem aceitas onde quer que seja. Você considera o público como sendo parte do seu trabalho?



for the 20th Century]. You've made works that are for a very small-scale public. But there is always an element that makes your works become extremely popular wherever it goes. Do you see the public as a part of your work?
These days when you look at my work, the public is very much part of it. For example, with the installation *Kites* (2010), visitors can look at the kites and the videos as if they were flying them themselves; in *Cultural Melting Bath* (1997), visitors can take a bath inside the work. The public has become part of the work. In the São Paulo exhibition, part of the works are installed on the street, where passers-by become an integral part of the work as well. In the early years, I spent a long time creating the *Projects for Extraterrestrials* series; at the time I wasn't thinking much about the audience on Earth, but I



Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

Hoje em dia, ao analisar meu trabalho, você verá que em larga medida o público faz parte dele. Na instalação *Kites* [Pipas](2010), por exemplo, o espectador pode observar as pipas e os vídeos, como se ele próprio estivesse empinando o brinquedo; e em *Cultural Melting Bath* [Banho de fusão cultural] (1997), o espectador é convidado a tomar banho de imersão. Ou seja, o público se torna parte da obra. Na mostra em São Paulo, parte das peças está instalada nas ruas, onde os transeuntes também se tornam parte integrante delas. No início de minha carreira, passei muito tempo criando a série *Projects for Extraterrestrials* [Projetos para extraterrestres]. Naquela época eu não pensava muito sobre o público na Terra, mas sempre senti que havia olhos do espaço sideral observando o meu trabalho. Quando eu era ainda mais jovem, pensava em projetar um espetáculo pirotécnico para apresentação na Praça da Paz Celestial, em Beijing, tendo a mim mesmo como único espectador. Essa ideia surgiu do fato que, na China, havia sempre muitos pares de olhos voltados para um mesmo lugar. Nos últimos anos tenho conscientemente feito com que minhas obras interajam com as comunidades locais, de modo a se tornarem uma memória coletiva dessas comunidades. A arte permite que eu volte à sociedade, colaborando e me comunicando com pessoas de diferentes culturas. Minha obra parece agradar todos os gostos, do popular ao erudito.

Tempo. Aqui temos duas questões, que vou separar. Primeiro, ao criar uma explosão, na realidade você está elaborando um registro de um instante no tempo. Portanto isso implica em criar uma tensão entre tempo e movimento, tempo e local/espço... O que é o tempo para você: matéria-prima ou algo indiferente? Você brinca com o tempo?
Para mim, o tempo é meio expressivo e estética. No Oriente, a arquitetura geralmente é feita de materiais perecíveis. Muitas vezes a pessoa vê a casa ou palácio que construiu desabar ou ser destruída pelo fogo, ao passo que os antigos templos gregos registram uma visão muito diferente e eterna do tempo, pois são feitos de pedra para durar até o final dos tempos. Já os templos e casas de madeira asiáticos podem ser constantemente reconstruídos enquanto as entidades e a natureza das construções permanecem iguais, portanto o tempo se tornou sua própria estética. No

always felt there were eyes from outer space looking at my work. When I was even younger, I also had the idea of creating a fireworks gala on the Tiananmen Square in Beijing, with no one else watching. The reason this idea came about was because in China, there would always be many pairs of eyes looking at the same place. In more recent years, I have been more conscientious to let my works interact with local communities, so the work becomes a collective memory of the community. Through art, I am able to return to society by collaborating and communicating with people from different cultures. Nonetheless, my work seems to appeal to both refined and popular taste.

Time. There are two issues here. I'm going to separate them. First, when you are creating an explosion, you are doing an actual portrait of an instant in time. So there is an idea of creating a tension between motion and time, time and location/ space... Do you see time is a raw material, or are you passive towards it? Do you play with time?

Time to me is both a medium and an aesthetic. In the East, architecture is generally made of perishable materials. One can often see the house or palace they've created collapse or burn down during their lifetimes, whereas ancient Greek temples register a very different, eternal view on time, because they are made of stone and are supposed to last till the end of time. The wooden temples and houses in the East can be constantly rebuilt while the entities and the nature of the buildings remain the same, so time has become its own aesthetic. In the East, the concept of time is an integral core to all artworks. A traditional Chinese literati painter could create many calligraphic works with the same phrase, and paint works with the same motif or even the same composition, because the visual uniqueness of each work is not the most important, but the time he spends constantly writing and painting is. You can paint bamboos or landscapes ...as long as you keep painting! Many literati painters may have painted thousands of bamboo paintings over their lifetimes; Qi Bai-Shi might have painted tens of thousands of shrimps. But to him, no single drawing of his shrimps stood out as the most

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

Oriente, o conceito de tempo constitui o fulcro de todas as obras de arte. Um pintor chinês erudito e tradicional poderia criar muitas obras caligráficas com uma mesma frase, e pintar vários quadros com um mesmo tema ou até a mesma composição, pois a singularidade visual de cada obra não é o mais importante. O que importa é o tempo que ele passa escrevendo e pintando, constantemente. Ele pode pintar bambús ou paisagens... desde que continue pintando! Muitos artistas eruditos certamente pintaram milhares de bambuzais no decorrer de suas carreiras. Qi Bai-Shi deve ter pintado dezenas de milhares de camarões. Para ele, no entanto, nenhuma imagem de camarões se destacou como a mais completa ou a melhor; o que importou, apenas, foi o tempo gasto na execução em série de quadros de camarões. Num certo sentido, pode-se dizer que a arte é o tempo quando sua fatura é ininterrupta e sem descanso. Ao trazer esses exemplos, estou posicionando a mim mesmo num contínuo histórico.

Isto naturalmente leva à próxima questão, a respeito do efêmero. Você trabalha com pólvora, fogo, papel, fumaça, e luz – coisas impermanentes. Você fica confortável com a ideia de criar um conjunto de obras tão grande e de forma tão efêmera? Por outro lado, já teve interesse em brincar com o verdadeiramente não-efêmero, ou seja, coisas que possam durar por muito tempo?

Muitos dos meus trabalhos são realmente efêmeros, eles trazem uma sensação de solidão e melancolia para a minha vida... Gosto de criar espetáculos visuais e cerimônias que podem me fazer parecer corajoso frente ao ‘perigo’. Por outro lado, esses curtos momentos também expõem minha timidez e tristeza. Não raro, sinto que esses momentos são sumamente frágeis e reais. Estou me contradizendo o tempo todo. Mesmo que na superfície meu trabalho pareça espetacular, ruidoso, e fortemente ritualístico, no fundo sempre há um senso de tragédia. Algumas de minhas instalações, como a explosão do carro em *Inopportune: Stage One* [Inoportuno: fase um] (2004) e os lobos colidindo com uma parede de vidro em *Head On* [De frente](2006) não são efêmeras, mas na sua essência esses espetáculos visuais refletem uma sensação de tragédia e impotência na vida. Talvez você tenha ouvido falar da minha próxima exposição *Falling Back to Earth* [Caindo de volta na Terra]

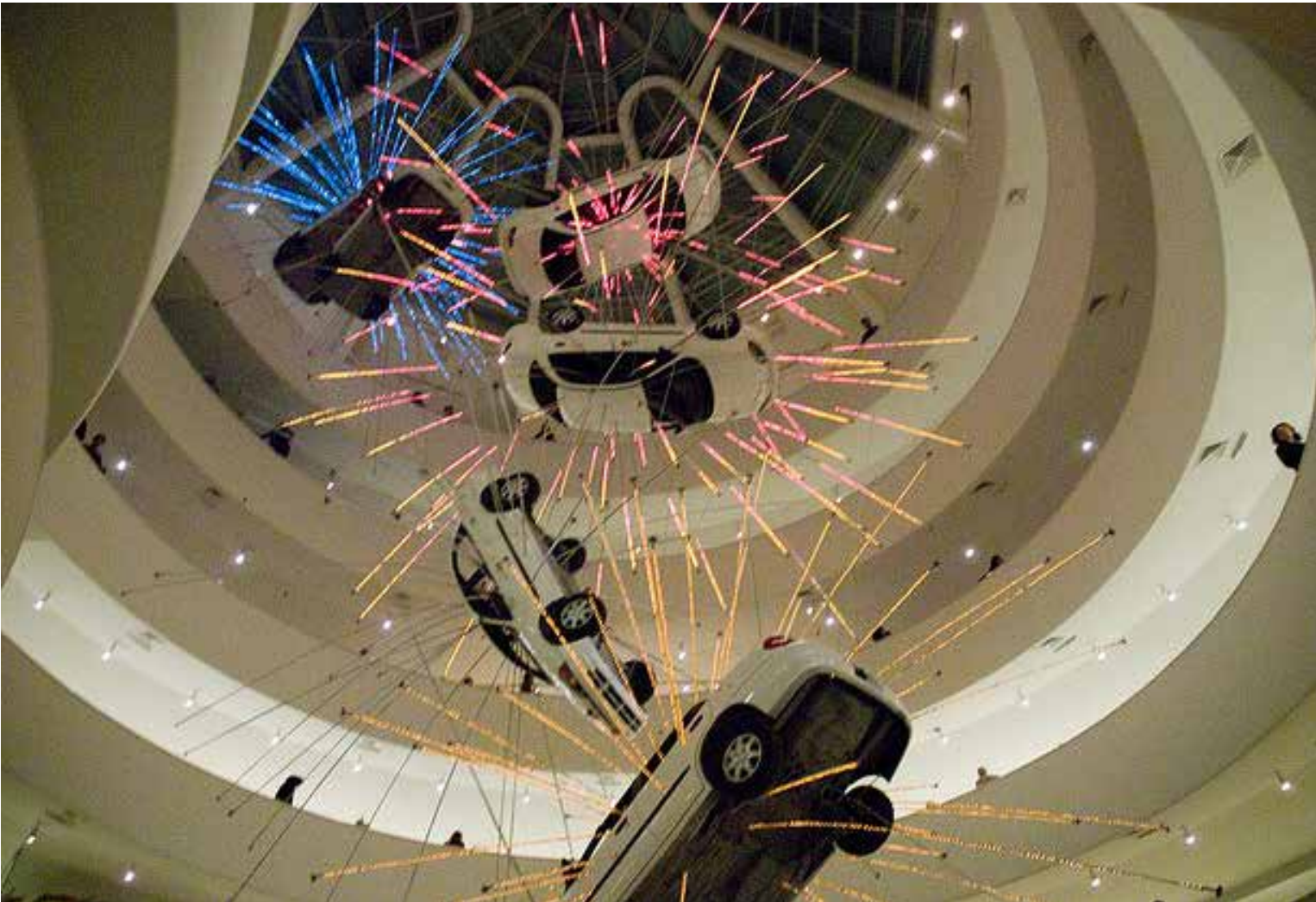
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

complete or the best; only the time he spent drawing one shrimp painting after the next mattered. You can say that in a sense, art is time when one does not stop or rest. When I bring up these examples, I too am placing myself in a historical continuum.
That naturally leads to the next question, which is about the “ephemeral”. You work with gunpowder, fire, paper, smoke, and light—everything that can’t remain. Do you feel comfortable with the idea of creating such large body of work in such an ephemeral form? And on the other hand, have you been interested in playing with the very non-ephemeral, things that would remain for a long time?

Many of my works are indeed ephemeral, and they convey a sense of solitude and melancholy in my life ... I enjoy creating visual spectacles and ceremonies, which may make me seem fearless in the face of ‘danger’, but on the other hand, those short-lived moments also reflect my timidity and sadness. I often feel those moments are the most fragile and most real. I’m contradicting myself all the time. Even though on the surface, my work seems spectacular, boisterous, and strongly ritualistic; there is always a sense of tragedy at heart. Some of my installations such as the car explosion in *Inopportune: Stage One* (2004) and the wolves crashing into a glass wall in *Head On* (2006) are not ephemeral, but in essence these visual spectacles reflect a sense of tragedy and helplessness in life. You may have heard about my upcoming exhibition *Falling Back to Earth* that will open in November 2013 in Australia. In one of the new works, ninety-nine different animals, both fierce and tame, drink from the same peaceful pond. The sight seems aesthetically pleasing and sublime, but it evokes melancholy at the same time.

If you were not an artist, what would you be?

I’ve never actually admitted that I am a professional artist, and I dare not guarantee that I will definitely become one in the future, because I always feel like a complete amateur and need help from professionals no matter what I do. [laughter] But I am still working on my so-called ‘art’, which I regard as a way to make a living, feed my family as well as a tool to realize dreams. It also seems to be





a ser inaugurada em novembro de 2013, na Austrália. Em um dos novos trabalhos, noventa e nove animais diferentes, entre ferozes e mansos, bebem na mesma lagoa de águas calmas. A cena parece esteticamente agradável e sublime, mas ao mesmo tempo evoca melancolia.

Se não fosse um artista, o que você seria?
Na realidade, eu nunca admiti ser um artista profissional, e não me atrevo a garantir que virei a sê-lo no futuro, mesmo porque me sinto um completo amador – preciso da ajuda de profissionais para tudo que faço. [Risadas] Mas ainda estou trabalhando em minha ‘arte’, que para mim é um meio de vida, uma maneira de sustentar minha família e uma ferramenta de realização de sonhos. Imagino que ela também sirva para justificar o meu lugar na sociedade. Às vezes me pergunto se é isso que faz de mim um artista. E, penso comigo mesmo, por que continuo desenhando? Talvez porque isso me faça parecer um verdadeiro artista, um pintor. [Risadas]

Naturalmente, essa resposta me leva a perguntar: arte pode ser feita por robôs?
Por que não?

Nesse caso, quem é o artista?
Por que robôs não podem tornar-se artistas? Talvez não possam, ainda, porque há muita interferência humana –

a reason to justify my existence in society. Sometimes I wonder, is that what makes me an artist? I also think to myself, why do I keep making drawings? Perhaps because it makes me look like a real artist, a painter. [laughter]

That answer naturally leads me to ask you – can art be made by a robot?
Why not?

If so, who is the artist?
Why can’t robots become artists? Maybe robots can’t be artists yet because there is too much human interference—the more we want them to become artists, the less likely they will be; they can only become artists when they voluntarily choose to.

One of your most interesting ideas that I’ve crossed in various references is the idea of “using evil against evil”. Salute, the project you did between 1999 and 2000 in Bahia, Brazil, was one of the craziest ways of thinking about social change. It was completely out of good sense, but on the other hand, it was quite effective. What were your intentions for doing it? What are your memories of it?
At the time, I knew that I was only invited to spend six months there, and it was not realistic to expect to turn

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

quanto mais quisermos que eles se tornem artistas, menos provável será que isso aconteça. Eles somente poderão tornar-se artistas quando o escolherem voluntariamente.

Uma de suas ideias mais interessantes que encontrei em várias referências é a de “usar o mal contra o mal”. Salute [Continência], o projeto que você desenvolveu na Bahia entre 1999 e 2000, foi uma das maneiras mais loucas de pensar a mudança social. Ele não surgiu do bom senso, mas por outro lado, foi eficaz. Qual era sua intenção com a obra? Qual é sua lembrança dela?
Na ocasião, eu sabia que tinha sido convidado a passar somente seis meses lá, e em vista do pouco tempo eu não podia ter expectativa de transformar aqueles jovens em artistas para que pudessem ganhar seu sustento com a arte. Pensei então em abordá-los como meus pares. Não teria funcionado se desde logo eu dissesse, “Já que vocês não sabem desenhar, vou ensiná-los”. Esses jovens delinquentes com quem eu ia trabalhar eram ousados e talvez até um pouco violentos. Então eu propús, “Que tal se, juntos, fizermos alguns canhões?” Embora um pouco amedrontados, os jovens não imaginaram que eu soubesse mais do que eles sobre como construir canhões. E foi assim que comecei a ajudá-los a desenvolver autoconfiança. Logo no início do trabalho, pedi que cada um desenhasse o canhão que pretendia construir, e preparasse uma lista de compra dos materiais. Finalmente os canhões foram construídos e depois acionados na cerimônia de abertura – eles realmente funcionaram! Todas as estações locais de televisão documentaram o evento. Os garotos receberam aplausos do público e se deram conta de ter feito algo digno de admiração. Com isso tornaram-se mais confiantes e capazes de construir uma nova relação com a sociedade.
Ao iniciar o projeto eu não saí dizendo aos jovens, “Vocês são maus, portanto vou usar o mal contra vocês.” Em lugar disso, expliquei à Fundação qual o princípio, pois do contrário eu não obteria autorização para deixá-los construir canhões.
Lembro-me de ter perguntado aos garotos o que eles mais temiam, e a resposta foi “a polícia”. Resolvi então convidar alguns policiais para se juntarem a nós e lhes perguntei, “Por que vocês acham que estes jovens são maus elementos?” Ao que um policial pediu que um dos garotos

those kids into artists, and for them to make a living with art within such a short time. So I hoped to approach them as equals. It wouldn’t have worked if I started by saying, “since you can’t draw, let me teach you how to draw.” So I thought, what can they do? These juvenile criminals that I was going to work with were gutsy and may be even slightly violent. So I said, “How about we all make cannons together”? Though the kids were a little afraid, they didn’t think I knew anything more than they do about making cannons. In so doing, I started to help them build self-confidence. When it was time to make cannons, I asked everyone to make a drawing of the cannon they hoped to build and write a shopping list for materials. Eventually when the cannons were made and fired at the opening ceremony – they really worked! - the local TV stations all came to record the event. The activities also won the kids applause from the audience, then they realized what they did was worthy of praise. They grew more confident and were able to build a new relationship with society.
To realize the project, I didn’t start by telling the kids, “You are evil, so I am using evil against you.” Instead I explained the philosophy to the foundation, otherwise they wouldn’t have allowed me to let those kids make cannons.
I recall asking the kids what they feared the most. It turned out they were most afraid of the police. So I invited the police to come, and asked them, “Why do you think these are bad kids?” So the police asked one of the kids to stand up, pointed at his eyes, and said, “This is a really bad kid. Look at his eyes—he is a drug-user, because his pupils are dilated”. He did it in such a way that everyone was looking at the boy like an animal on display. So I asked the whole class in front of the policeman, “Why are you afraid of the police?” They replied, “We didn’t even do anything on the street and the policemen would stop us, and they would twist our ears”[laughter]. They were genuinely worried that one day they would be killed by policemen behind closed doors! Bit by bit, the police and the kids in the class started having a conversation about how they saw each other, and everyone came to realize there had been lots of misunderstanding, and they became emotional towards each other. Eventually, they all cried, saying the corruption of the local politicians was



Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

se levantasse e falou, apontando para seus olhos: “Este moleque é muito mau. Olhe para seus olhos, ele é usuário de drogas, porisso suas pupilas estão dilatadas.” O policial disse isso de tal forma que levou todos a olharem para o jovem como se fosse um animal em exposição. Então eu perguntei à classe, na frente do policial, “Por que vocês têm medo da policia?” E eles responderam, “Nós estamos na rua e sem que façamos qualquer coisa o policial nos detém e puxa as nossas orelhas” [Risadas]. Eles tinham a preocupação real de que, um dia, a portas fechadas, seriam mortos pela polícia. Pouco a pouco, os policiais e os garotos no grupo começaram a conversar sobre como se viam, uns aos outros. Todos perceberam que havia muita incompreensão e ficaram sensibilizados, cada um em relação ao outro. No final, todos choraram e culparam a corrupção dos políticos locais pela situação. Em uma região pobre, como a Bahia, havia somente dois policiais para cada mil habitantes. Assim a relação entre a polícia e os jovens sempre foi de muita hostilidade e desconfiança. Também vale mencionar que minha mulher e filha estavam comigo. Naquela época, minha filha Wen-You tinha somente dez anos de idade, portanto os garotos locais me viram como uma pessoa normal, como um de seus pares.

Você pensa que a arte, ou especificamente, que o seu trabalho tem potencial para mudar a sociedade?

Exigir que a arte se torne uma ferramenta de transformação social, exagerando sua função e poder, acabaria por transformá-la em algo como a arte chinesa de propaganda política, que não tem nada a ver com a verdadeira arte. A essência e fascinação da arte residem em sua fragilidade – são aparentemente dispensáveis e sem significado, mas na realidade são o que a torna mais crível. Por outro lado, a arte é frequentemente um tipo de luta contra as condições atuais da sociedade; é através da luta dolorosa que a arte se enriquece.

O que seu encontro com a cultura brasileira lhe trouxe?

Bem, ela me ajuda a relaxar [Risadas] e a não dar muita importância aos sistemas. Eu me sinto muito conectado com o público brasileiro, tenho a sensação de haver incorporado o espírito livre dos artistas locais. Especialmente depois de trabalhar em Brasília, tenho a sensação de inti-

to blame. In a poor region like Bahia, for every one thousand people, there were only two policemen. So there was always hatred and prejudice between the police and the kids.

It’s also worth mentioning that I brought my wife and daughter along. My daughter Wen-You was only ten at the time, so the local kids saw me as a normal person, like one of their peers.

Do you think art, or specifically your work has the possibility to change society?

Demanding art to become a tool for social transformation, and to exaggerate its function and power would turn it into something like Chinese political propaganda art, where the real art is lost. The essence and allure of art lie in its fragility – it is seemingly nonessential and pointless, but that actually makes it more credible. On the other hand, art is often a type of struggle against the current conditions in society; it is through the painful struggle that art enriches itself.

What has your encounter with Brazilian culture brought to you?

Well, it helps me relax, [laughter] and not pay as much attention to systems. I feel very connected with the Brazilian audience, and it feels as though I have acquired the local artists’ free spirit. I feel the intimacy of revisiting an old place, especially after working in Brasilia. On top of that, I think we can all look at art in a fun way. Like you said, Brazilians see the Carnival as art. Even if the art circle in the rest of the world disagrees, so what? [Laughter]

How do you connect with children and younger generations?

I still see myself as a child, and work with kids with a childlike mentality instead of instructing them as a mighty artist. Like a child, I would look around with curiosity and create things—it is all good fun.

Yes, in a way that’s how they relate to you as well. You are equals.

Are there any stories in *Peasant Da Vincis* that you would

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

midade que vem de visitar um velho lugar. Além disso, penso que todos podemos ver a arte de uma forma divertida. Como você disse, os brasileiros consideram o Carnaval como arte. Ainda que o círculo de arte do resto do mundo discorde, qual é o problema? [Risadas]

De que maneira você se relaciona com crianças e as gerações mais novas?

Eu ainda me vejo como uma criança, e trabalho com crianças com uma atitude de criança em lugar de instruí-las como um artista eminente. Assim como uma criança, olho em volta com curiosidade e crio coisas – tudo é uma grande diversão.

De certa forma, é também como elas se relacionam com você: em termos de igualdade.

Há alguma história relacionada aos *Da Vincis do Povo* que você gostaria de nos contar? Algo que o tenha mobilizado especialmente?

As histórias são todas verdadeiras e boa parte delas me emocionou muito. Escrevi sobre elas no catálogo da exposição *Da Vincis do Povo* apresentada em Xangai. Veja, por exemplo, o caso de Li Yuming, o inventor do submarino, cuja aldeia foi urbanizada e teve prédios altos construídos. Seus vizinhos “urbanizados” estavam aborrecidos com ele, que martelava submarinos e fazia barulho o dia todo. Para evitar ser visto como um incomodo, ele anotava num papel vermelho as suas realizações e os elogios que as pessoas lhe faziam, e os colava em suas paredes. A vida que ele leva atualmente é muito mais dura que a de seus companheiros no campo. Porém, quando olho para seu coração, vejo um espírito mais romântico que me toca profundamente. Seu submarino foi a primeira invenção popular que adquiri. Isso foi em 2004. No último Ano Novo chinês, comprei mais três submarinos dele, porque quero contribuir para manter seus sonhos e fé vivos até que não possa mais trabalhar.

like to tell us, something you remember that has touched you the most?

They are all true stories and quite a few have touched me. I've written about them in the Shanghai catalogue for *Peasant Da Vincis*. For example, with Li Yuming, the submarine inventor, his village has been urbanized and tall buildings have been built in his village. His ‘urbanized’ neighbors were annoyed at him, because he would hammer away at his submarines and make noise all day long. To avoid being seen as a nuisance, he would write down all his accomplishments and people’s praises of him on red paper, and paste them all over his walls. The life he leads is actually much tougher than his counterparts’ in the countryside. However, looking at his heart, I can see a more romantic spirit, which touches me deeply. His submarine was the first peasant invention I acquired. That was in 2004. This past Chinese New Year, I bought another three of his submarines, because I wish to keep his dreams and faith alive until he can’t work anymore.







**OBRA CRIATIVA:
INVENÇÃO DE UMA
VIDA MELHOR**

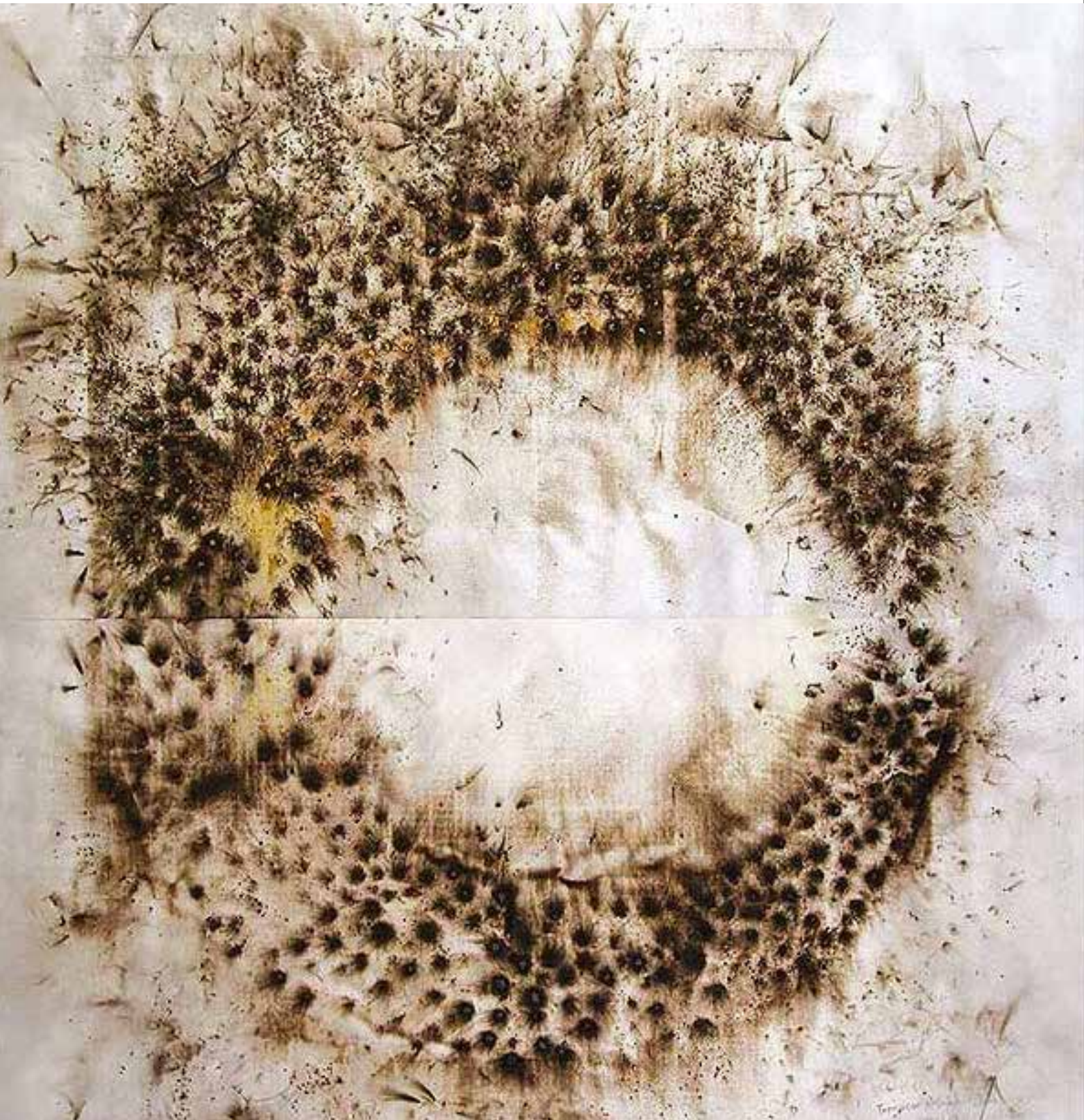
**CREATIVE LABOR:
INVENTING A
BETTER LIFE**

JOSHUA DECTER & LILIAN TONE

38
39

As explosivas obras com pólvora de Cai Guo-Qiang podem ser entendidas como intervenções no domínio público que invocam uma interação exclusiva entre perigo, beleza e, até mesmo, a sobrecarga sensorial em que todos os sentidos corporais e humanos são envolvidos para gerar uma experiência estética totalmente abrangente. Cai usou o termo “inoportuno” para caracterizar sua obra; talvez esta seja uma reflexão irônica sobre a forma pela qual um artista que procura repensar as convenções de sua própria cultura deve arriscar-se a realizar projetos que podem parecer -- em um momento particular no tempo histórico ou localização social -- inoportunos, inadequados, inconvenientes ou infelizes. Certamente, estes são os atributos de risco que também conferem à obra de Cai sua ressonância inelutável, na medida em que a obra evoluiu rapidamente na década de 1990 para projetos pirotécnicos elaboradamente produzidos que precipitaram encontros sociais de grande escala -- reunindo públicos diversos em várias cidades para eventos espetacularmente efêmeros que testaram os limites visuais, auditivos e atmosféricos da arte baseada no tempo. Os autores ainda lembram vividamente ter assistido ao projeto do artista, *Transient Rainbow* (Arco-Íris Transitório), na cidade e Nova York em 2002, assim como seu projeto *Light Cycle: Explosion Pro-*

Cai Guo-Qiang's explosive works with gunpowder can be understood as interventions in the public realm that invoke a unique interplay of danger, beauty, and even sensory overload wherein all of the corporal, human senses are engaged to generate an all-encompassing aesthetic experience. Cai has used the term “inopportune” to characterize his work; perhaps this is a tongue-in-cheek reflection on how any artist who seeks to rethink the conventions of his/her own culture must risk making projects that may seem -- at a particular moment in historical time, or social location -- untimely, inappropriate, inconvenient, or unfortunate. Of course, these are the risk-taking attributes that also give Cai's work its ineluctable resonance, as it quickly evolved throughout the 1990s into elaborately produced firework projects that precipitated large-scale social gatherings -- bringing together diverse publics in various cities for spectacularly ephemeral events that tested the visual, auditory and atmospheric limits of time-based art. The authors still vividly recall watching the artist's 2002 *Transient Rainbow* project in New York City, as well as his *Light Cycle: Explosion Project for Central Park* in 2003. *Transient Rainbow* was a delicate work of resolute beauty that materialized and dematerialized over



p.38 Tem repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
p.38 Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliquia sum in et

ject for Central Park (Ciclo de Luz: Projeto Explosivo para o Central Park) em 2003. O projeto *Transient Rainbow* foi um trabalho delicado de beleza resoluto que se materializou e desmaterializou no East River que liga e separa os bairros de Manhattan e Queens. Por outro lado, o projeto *Light Cycle* teve um caráter mais agressivo, com sons violentos de explosões aéreas ecoando nos edifícios no entorno do parque. Juntos, estes projetos foram entendidos, pelo menos até certo ponto, como auxiliares na cura de uma cidade ainda ferida após o ataque de 11 de setembro — não somente pelo fato de os aspectos do espaço público baseados no evento destes projetos pirotécnicos terem galvanizado reuniões em grande escala de públicos e multidões representando múltiplas características demográficas e múltiplos grupos. Em outras palavras: reativações significativas da experiência no domínio público urbano, em que bens comuns sociais temporários da experiência foram aglutinados em parâmetros específicos de tempo e espaço.

Pólvora e fogos de artifício são alguns dos elementos fundamentais que constituíram os meios da prática de Cai. No entanto, o artista também tem uma longa história, remontando a meados da década de 1980, de se envolver em trabalho de curadoria, estabelecimento de instituições culturais, assim como testes de modos socialmente participativos e colaborativos de fazer arte. Isto muitas vezes envolve o engajamento de públicos dentro do contexto de ações, eventos e atividades que algumas vezes turvam as distinções convencionais entre arte, artesanato, ofício artístico e elementos utilitários. Além disso, é crucial enfatizar que Cai trabalhou de maneira consistente, em conjunto com especialistas em fogos de artifício, na produção e documentação de seus eventos; embora tais parcerias possam ser entendidas como se oferecessem suporte técnico ao artista, pois Cai se devotou a ir além dos limites visuais, aurais e estéticos dos fogos de artifício, a participação de especialistas foi de suma importância.

A civilização chinesa é tão antiga e tão profunda que quase desafia a imaginação. Por exemplo, o sítio arqueológico em Jiahu na bacia do rio Amarelo, na província de Henan, na China central (cerca de 7.000-5.700 a.C., coincidente com o período neolítico), contém artefatos (cerâmicas, esculturas, domicílios) que revelam uma sociedade complexa com várias formas de produção cultural.¹ Se con-

Trepudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
T Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliquia sum in et

the East River that conjoins and separates the boroughs of Manhattan and Queens. In contrast, *Light Cycle* had a more aggressive character, with the thunderous sounds of overhead explosions echoing off the buildings surrounding the park. Together, these projects were understood, at least to a certain extent, as helping to heal a still wounded city following 9/11 — if only by virtue of the fact that the event-based, public space aspects of these fireworks projects galvanized large-scale gatherings of audiences and crowds representing multiple demographics and constituencies. In other words: significant re-activations of urban public domain experience, wherein a temporary social commons of experience was coalesced in specific parameters of time and space.

Gunpowder and fireworks are some of the primary elements that have comprised the media of Cai's practice. Yet the artist also has a long history, stretching back to the mid-1980s, of engaging in curatorial work, the establishment of cultural institutions, as well as testing socially participative and collaborative modes of artmaking. The latter often involves the engagement of audiences within the context of actions, events, and activities that sometimes blur conventional distinctions between art, artisanship, craft, and utilitarian things. Furthermore, it is crucial to emphasize that Cai has consistently collaborated with fireworks experts on the production and documentation of his events; although such partnerships can be understood to provide technical support for the artist, because Cai has endeavored to push the visual, aural and aesthetic limits of fireworks, the participation of experts has been of key importance.

Chinese civilization is so ancient, so deep, as to almost defy imagination. For instance, the archaeological site at Jiahu in the Yellow River basin of Henan Province, central China (circa 7,000-5,700 B.C., coincident with Neolithic period), contains artifacts (pottery, carvings, domiciles) that reveal a complex society with various forms of cultural production.¹ Whether we consider such material objectifications of human creative labor to be proto-art, craft or some other kind of artisanal, expressive-utilitarian labor may be somewhat besides the point from our temporal location. What is fairly evident is that such artifacts, objects and things both

p.38 Tem repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

p.38 Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliquia sum in et



siderarmos tais *objetificações* materiais do trabalho criativo humano como protoarte, o ofício artístico ou algum outro tipo de trabalho artesanal, expressivo e utilitário, podem estar, de alguma forma, além da perspectiva de nossa localização temporal. O que está razoavelmente evidente é que tais artefatos, objetos e elementos constituem e pertencem a formas primitivas do que poderíamos descrever como cultura, indicativas de usos ritualísticos e simbólicos que ajudaram a facilitar interconectividades dos clãs, grupos e sociedades. Da mesma forma, poderia ser proposto que os fogos de artifício desempenharam este tipo de papel dentro da sociedade chinesa durante mais de dois milênios. Considera-se que um modo inicial e rudimentar de fogos de artifício tenha aparecido por volta de 200 a.C. na China, formado por bambu jogado ao fogo que provocava explosões devido à expansão repentina do ar no caniço do bambu, indicando um protótipo de rojões — talvez utiliza-

p.38 Tem repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

p.38 Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliquia sum in et



constitute and belong to early forms of what we might describe as culture, indicative of ritualistic and symbolic usages that helped to facilitate clan, group and societal interconnectivities. Likewise, it might be proposed that fireworks have played this kind of role within Chinese society for more than two millennia. It is thought that an initial, rudimentary mode of fireworks appeared in around 200 B.C. China, comprised of bamboo thrown into fire which triggered explosions due to the sudden expansion of the air within the bamboo reed, suggesting a prototype of the firecracker — perhaps utilized to ward off evil spirits. Evidence suggests that the original pyrotechnic type of fireworks or firecrackers was created by alchemists during the Sui and Tang dynasties (circa 600-900 A.D.), and resulted from experimenting with mixtures of elements such as sulfur, saltpeter (potassium nitrate), honey, and arsenic disulfide — or “huo

do para espantar espíritos malignos. Há indícios de que o tipo pirotécnico original de fogos de artifício ou rojões foi criado por alquimistas durante as dinastias Sui e Tang (circa 600-900 d.C.) e resultou da experiência com misturas de elementos como enxofre, salitre (nitrato de potássio), mel e dissulfeto de arsênio — ou “huo yao” que pode ser traduzido como fogo químico ou droga química. A introdução subsequente de carvão vegetal levou à criação da pólvora que potencializava os efeitos explosivos e também teria aplicações militares. Acredita-se que durante o século XI, a proporção de ingredientes químicos necessários para a pólvora moderna estabelecia: 75% de salitre, 15% de carvão vegetal e 10% de enxofre (a proporção reafirmada por químicos no contexto europeu em meados do século XVI). No entanto, foram os italianos, dos séculos XIII a XVI, que aperfeiçoaram o uso de fogos de artifício (tanto terrestres como aéreos) para festivais, cerimônias e eventos públicos. Assim, os fogos de artifício são paradoxais: ao mesmo tempo violentos e lindos, populistas e misteriosos, mundanos, mas mágicos. Podem ser considerados um dos primeiros rituais orientados para espetáculos realmente públicos, de expressão cultural e simbolismo social. Os fogos de artifício ocorrem no espaço e através do espaço, dentro de estruturas temporais rigidamente controladas. As múltiplas aplicações vão do simbolismo militar à celebração nacionalista. Os fogos de artifício são fenômenos com efeitos psicológicos complexos e significações sociais: engendram alegria, satisfação, reverência e ansiedade; simbolizam liberdade, conflito e outras situações. Os fogos de artifício e rojões incorporam o perigo das reações químicas controladas. Embora estes dispositivos pirotécnicos tenham evoluído a partir do laboratório de alquimistas, inventores e cientistas, seu design, engenharia e desenvolvimento se tornaram um campo altamente profissionalizado, com variados graus de arte e sofisticação. Desde a década de 1980, Cai demonstrou que os fogos de artifício são também um meio de produção de arte. Seus fogos de artifício são *obras* de fogo — ou seja, obras de arte combustíveis que pegam fogo, explodem e soltam fumaça — gerando uma ampla gama de significados e efeitos colaterais.

Cai foi criado na cidade de Quanzhou, na província chinesa de Fujian, centro de fabricação de rojões e local em que os fogos de artifício eram usados ubiquamente para

yao,” which can be translated as fire chemical or fire drug. The subsequent introduction of charcoal led to the creation of gunpowder that amplified the explosive effects, and would also have military applications. It is believed that during the 11th Century, the proportions of chemical ingredients necessary for modern gunpowder established: 75% saltpeter, 15% charcoal, and 10% sulfur (the ratio reaffirmed by chemists within the European context in the mid 16th century). Yet it was the Italians, from the 13th through the 16th centuries, who perfected the use of fireworks (both ground-based and aerial) for use within festivals, ceremonies and public events. And so fireworks are paradoxical: at once violent and beautiful, populist and mysterious, mundane yet magical, they can be considered one of the first truly public, spectacle-oriented rituals of cultural expression and social symbolism. Fireworks occur in and through space, within tightly controlled temporal frameworks. Multiple applications range from military symbolism to nationalistic celebration. Fireworks are phenomena with complex psychological effects and social significations: they engender joy, exhilaration, awe, and anxiety; they symbolize freedom, conflict and other conditions. Fireworks and firecrackers embody the danger of controlled chemical reactions. And though these pyrotechnical devices evolved out of the tinkering of alchemists, inventors and scientists, their design, engineering, and deployment has become a fully professionalized field, with varying degrees of artistry and sophistication. Since the 1980s, Cai has demonstrated that fireworks are also a medium for the production of art. His fireworks are fire-*works* — i.e., combustible works of art that catch fire, explode, and smoke — generating a vast range of collateral effects and meanings.

Cai was raised in Quanzhou City within the Fujian Province of China, a center for firecracker manufacturing, and a place where fireworks were used ubiquitously to celebrate or commemorate virtually any type of occasion — a birth, a new home, or official Communist Party events. The fact that fireworks are so deeply ingrained within the everyday culture of China led this artist to think about their use as a medium for the creation of ephemeral, time-based art works. Fireworks announce

p.38 Tem repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

p.38 Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et

celebrar ou comemorar virtualmente qualquer tipo de ocasião — nascimento, casa nova ou eventos oficiais do partido comunista. O fato de que os fogos de artifício estão tão profundamente arraigados na cultura cotidiana da China levou este artista a pensar sobre seu uso como meio para a criação de obras de arte efêmeras, baseadas no tempo. Os fogos de artifício anunciam ou sinalizam um evento e também se tornam a parte central do evento em si. Os fogos de artifício tornam *espetaculares* tanto o ordinário como o extraordinário. Cai captou, enquadrou e recontextualizou a natureza efêmera dos fogos de artifício ao explodir pólvora em papel e outras superfícies, produzindo assim algo de uma materialidade mais durável: desenhos. Considerando-se o fato de que um elemento constituinte dos fogos de artifício é a pólvora e que um ingrediente fundamental da pólvora é o carvão vegetal, podemos entender que, ao usar fogos de artifício para fazer desenhos, Cai nos leva totalmente de volta à condição tradicional, mesmo pré-histórica, de criação de marcas. Precisamos apenas considerar a forma pela qual o homem primordial utilizou o carvão produzido pela madeira queimada de tochas para inscrever marcas nas paredes das cavernas; a destruição de um substrato material cria as condições para outra forma de expressão. Em 1986, Cai deixa a China e se muda para o Japão, onde sua primeira exposição foi realizada em 1988, na Galeria Kigoma, nos arredores de Tóquio. Esta exposição, denominada *Espaço Nº 1*, poderia ser considerada um divisor de águas para o artista, que utilizou pólvora para explodir inúmeros buracos em rolos de papel, semelhantes àqueles encontrados nos contextos tradicionais domésticos japoneses e chineses. Cai explorou as condições espaciais da galeria e a interação entre o caos e o controle específico de seu processo de criação artística, em um esforço para gerar características exclusivas de transformação material. A apresentação gerou atenção considerável da imprensa japonesa e é emblemática do compromisso inicial do artista de propor interseções entre tendências filosóficas, culturais e artísticas, orientais e ocidentais. Talvez Cai tenha descoberto então um meio de se reconectar com as antigas raízes de transformação alquímica praticada pelos inventores chineses da pólvora. Há, de forma semelhante, algo alquímico — a transformação de materiais cotidianos em algo extraordinário — nas

or signal an event, and also become a central part of the event itself. Fireworks *spectacularize* both the ordinary and the extraordinary. Cai has captured, framed and re-contextualized the ephemeral nature of fireworks by exploding gunpowder onto paper and other surfaces, thereby producing something of a more enduring materiality: drawings. Considering the fact that a constituent element of fireworks is gunpowder, and that a key ingredient in gunpowder is charcoal, we can understand that by using fireworks to make drawings, Cai brings us full circle back to a traditional, even pre-historical, condition of mark-making. One only need to consider the way in which primordial man utilized the carbon produced by the burnt wood of torches to inscribe marks upon the walls of caves; the destruction of one material substrate creates the conditions for another form of expression. In 1986, Cai left China and moved to Japan. His first exhibition in Japan took place in 1988, at Gallery Kigoma on the fringes of Tokyo. This exhibition, entitled *Space No. 1*, might be considered a watershed moment for the artist, who utilized gunpowder to explode numerous holes into paper scrolls, similar to those found in traditional Japanese and Chinese domestic contexts. Cai explored the spatial conditions of the gallery space, and the interplay between chaos and control specific to his process of artmaking, in an effort to generate unique characteristics of material transformation. The show generated considerable attention from the Japanese press, and is emblematic of the artist's early commitment to proposing intersections between Eastern and Western philosophical, cultural and artistic tendencies. Perhaps, Cai here discovered a means of reconnecting to the ancient roots of alchemical transformation practiced by the Chinese inventors of gunpowder. Is there, likewise, something alchemical — the transformation of everyday materials into the extraordinary — about the inventions made by Chinese peasants and farmers that the artist has collected under the rubric of *Peasant Da Vincis*?

In 1989, Cai embarked upon his first outdoors explosion work, *Human Abode: Project for Extraterrestrials No. 1*: the artist built a yurt along the banks of a river in Tokyo, and then exploded this informal edifice — a tradi-



Repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

Repudi derferciti abor adionse ceruptatet quitur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et



Repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

Repudi derferciti abor adionse ceruptatet quitur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et

invenções de camponeses e fazendeiros chineses que o artista colecionou sob a rubrica de Da Vincis do Povo?

Em 1989, Cai embarcou em seu primeiro projeto de explosão ao ar livre, *Morada Humana: Projeto para Extraterrestres Nº 1*: o artista construiu uma tenda ao longo das margens de um rio em Tóquio e então explodiu esta construção informal — uma forma de habitação tradicional de certos povos nômades — com pólvora. Os resquícios do evento foram expostos em um santuário próximo durante uma semana. A referência do artista a extraterrestres (que se tornaria uma série interminável) deriva de reflexões sobre como um público não humano de nosso mundo poderia nos perceber e pode também ser entendida como crítica sutil da violência -- ambiental, social, política -- infligida na Terra pela humanidade. Em projetos de explosão ao ar livre durante a década de 1990, tais como *A Imensidão do Céu e da Terra: Projeto para Extraterrestres Nº 11* (1991), *Projeto para Ampliar a Grande Muralha da China em 10.000 Metros: Projeto para Extraterrestres Nº 10* (1993) e seu último projeto no Japão, antes de se mudar para Nova York em 1995, *A Terra Também Tem Seu Buraco Negro: Projeto para Extraterrestres Nº 16* (1994) -- realizados no Parque Central de Hiroshima próximo ao domo da Bomba A, gerando uma imensa explosão que reverberou pela cidade -- Cai desafiou e ampliou as estruturas conceituais e linguagens de exemplos históricos de arte orientada para processo e baseada em eventos. Tais projetos integraram as implicações da desmaterialização e especificidade de local (ou seja, exploração de topografias culturais e geográficas e parâmetros territoriais), ao mesmo tempo propondo uma relação com os modelos culturais de espiritualidade, espetáculo e entretenimento popular. Simultaneamente premeditado e imprevisível, o método de Cai de trabalhar com pólvora, explosões e fogos de artifício sempre envolve um determinado grau de ensaio e erro; condições de precariedade são inevitáveis ao trabalhar com materiais combustíveis, mesmo em colaboração com especialistas e fabricantes de fogos de artifício.

Cai endossa o potencial da arte de gerar novos rituais de participação social que são catalisados por uma mistura de impulsos utópicos e espirituais, análise contextual e valores de entretenimento da cultura pop. Experimentalista consumado, Cai articulou materiais e métodos tradicionais

tional dwelling form of certain nomadic peoples — with gunpowder. The remains of the event were displayed in a nearby shrine for a week. The artist’s reference to extra-terrestrials (which would become a lifelong series) derives from musings about how a non-human audience of our world might perceive us, and it can also be understood as subtle critique of the violence -- environmental, social, political -- inflicted upon the earth by mankind. In outdoor explosion projects throughout the 1990s such as *The Immensity of Heaven and Earth: Project for Extraterrestrials No. 11* (1991), *Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials No. 10* (1993), and his last project in Japan before moving to New York in 1995, *The Earth Has Its Black Hole Too: Project for Extraterrestrials No. 16* (1994) -- realized at the Hiroshima Central Park near the A-Bomb dome, generating an immense boom that reverberated throughout that city -- Cai has both challenged and extended the conceptual structures and languages of historical instances of process-oriented and event-based art. Such projects integrated the implications of de-materialization and site-specificity (i.e., exploring cultural and geographic topographies and territorial parameters), while also proposing a relationship to cultural models of spirituality, spectacle and popular entertainment. At once premeditated and unpredictable, Cai’s method of working with gunpowder, explosions and fireworks always involves a degree of trial and error; conditions of precariousness are unavoidable when working with combustible materials, even in collaboration with fireworks experts and manufacturers.

Cai endorses the potential of art to generate new rituals of social participation that are catalyzed by a blend of utopian and spiritual impulses, contextual analysis, and pop culture entertainment values. A consummate experimentalist, he has dovetailed traditional materials and methods from the East (derived from the cultural traditions of both China and Japan) with vanguard strategies culled from the canonical narrative of late Modern art history, such as Earthworks/Land Art, site-specificity, Performance Art, and various forms of Conceptualism. His practice consistently amplifies the paradoxical aspects of performative work, in which transient con-

do Oriente (derivados das tradições culturais da China e Japão) com estratégias de vanguarda selecionadas da narrativa canônica da história da arte moderna recente, tais como Arte da Terraplenagem/Terra, especificidade de locais, Arte Performance e várias formas de conceitualismo. Sua prática amplifica consistentemente os aspectos paradoxais do trabalho performático, em que condições temporárias de presença e efemeridade interagem continuamente. Os projetos de Cai invariavelmente exigem negociação consumada e habilidades organizacionais, abertura à colaboração tática e um entendimento aperfeiçoado de requisitos situacionais. Há, sem dúvida, uma linha tênue entre sucesso e fracasso nestes projetos — uma linha que Cai continuou a desafiar na medida em que a complexidade e escopo dos eventos de pólvora e fogos de artifício demandaram uma sofisticação proporcional na perspicácia tecnológica e decisões logísticas estratégicas. Em termos técnicos, simbólicos e conceituais, a prática de Cai invoca questões importantes: qual é a duração de uma obra de arte baseada em processo? A arte consegue transcender os limites culturais, sociais e políticos, oficialmente determinados, para produzir uma nova cartografia de relações humanas? Como poderia a arte funcionar para mobilizar novos momentos de comunicação e interação social — além do espaço das galerias e museus? Em 1993, por exemplo, Cai embarcou em um enorme esforço cartográfico e socialmente colaborativo no deserto de Gobi, na China, chamado *Projeto para Ampliar a Grande Muralha da China em 10.000 Metros: Projeto para Extraterrestres Nº 10*. Aqui, a trajetória física da Grande Muralha foi temporariamente ampliada em um evento noturno com o acendimento de uma série de fusíveis de pólvora na paisagem do deserto, um remapeamento simbólico de territórios geográficos, culturais, sociais e políticos. Em 1994, o céu noturno foi transformado em uma linha horizontal de fogo vermelho no projeto intitulado, *Horizonte do Pan-Pacífico: Projeto para Extraterrestres Nº 14*. Neste evento, uma área marítima pouco além do litoral do Japão foi momentaneamente amplificada por uma iluminação criada por 5.000 metros de fusíveis de pólvora acesos e outros elementos. As obras da série *Extraterrestre* são conceituadas e projetadas para serem vistas do espaço sideral, ou seja, por astronautas ou mesmo entidades não pertencentes a este

ditions of presence and ephemerality are in continuous interplay. Cai’s projects invariably require consummate negotiation and organizational skills, openness to tactical collaboration, and a fine-tuned understanding of situational requirements. There is, of course, a fine line between success and failure in these projects — a line that Cai has continued to challenge as the complexity and scope of the gunpowder and fireworks events have demanded a commensurate sophistication in technological acumen and strategic logistical decisions. On technical, symbolic and conceptual terms, Cai’s practice invokes important questions: What is the duration of a process-based work of art? Can art transcend officially determined cultural, social and political boundaries to produce a new cartography of human relations? How might art function to mobilize new moments of social communication and interaction — beyond the precincts of gallery and museum space? In 1992, for example, Cai embarked upon a grand cartographic and socially-collaborative endeavor in China’s Gobi desert, *Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials No. 10*. Here, the physical trajectory of the Great Wall was temporarily extended in a night-time event by the lighting of a series of gunpowder fuses in the desert landscape, a symbolic re-mapping of geographic, cultural, social and political territories. In 1994, the night sky was transformed into a horizontal line of red fire in the project entitled, *The Horizon from the Pan-Pacific: Project for Extraterrestrials No. 14*. In this event, an area just off the coast of Japan was momentarily amplified by an illumination created by 5,000 meters of ignited gunpowder fuses, and other elements. The works from the *Extraterrestrials* series are conceptualized and designed to be seen from outer space, i.e., by astronauts, or even entities not of this Earth. Such projects propose a new kind of aesthetic utopianism, in which dreaming and pragmatism are conjoined. In 1998, Cai produced *No Destruction, No Construction: Bombing the Taiwan Museum of Art*, a gunpowder event that was staged for the purposes of initiating the renovation of this museum. A spectacular array of gunpowder and fuses was detonated in the sky above the museum, traveled sequentially downwards, and entered the museum

repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliquia sum in et



munho. Tais projetos propõem um tipo novo de utopia estética em que sonho e pragmatismo se unem. Em 1998, Cai produziu *Não Destruição, Não Construção: Bombardeio do Museu de Arte de Taiwan*, um evento de pólvora que foi encenado com a finalidade de iniciar a renovação deste museu. Uma variedade espetacular de pólvora e fusíveis foi detonada no céu acima do museu, percorreu distâncias sequencialmente para baixo e entrou no museu pelas claraboias e janelas do edifício. Visto de fora, o edifício parecia estar explodindo: uma incursão virtual no local que antecipava e colocava em movimento um remodelamento real do museu. Durante a última década, a manipulação por Cai dos efeitos visuais e aurais destas obras explosivas se tornou cada vez mais sofisticada e os museus e outras instituições culturais se conscientizaram de quão eficazes são estes projetos na geração de plateias, grupos e novos públicos. Um exemplo recente é a exposição do artista em 2012 no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, *Cai Guo-Qiang: Escada para o Céu*. A exposição foi inaugu-

through the building’s skylights and windows. From the outside, the building appeared to be exploding: a virtual incursion into the site that anticipated, and set into motion, the actual remodeling of the museum. Over the past decade, Cai’s manipulation of the visual and aural effects of these explosion works have become increasingly sophisticated, and museums and other cultural institutions have become aware of just how effective these projects are in generating audiences, constituencies, and new publics. A recent example is the artist’s 2012 exhibition at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, *Cai Guo-Qiang: Sky Ladder*. The exhibition was inaugurated by an outdoor event comprised of a fireworks display and gunpowder drawing (entitled *Mystery Circle: Explosion Event for The Museum of Contemporary Art*) that appeared to nearly consume the Geffen Contemporary edifice in fire and smoke. The exploded gunpowder left behind an enigmatic sequence of forms or signs on the side of the building, including

repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et

rada por um evento ao ar livre formado por apresentações de fogos de artifício e desenhos de pólvora (denominado *Círculo Misterioso: Evento de Explosões* para o Museu de Arte Contemporânea) que parecia virtualmente consumir o edifício Geffen Contemporary em fogo e fumaça. A pólvora explodida deixava um rastro de sequência enigmática de formas ou sinais na lateral do edifício, incluindo uma figura que poderia ser interpretada como representação de uma entidade extraterrestre. Cai estabeleceu um elo de comunicação com plateias, grupos e públicos *alienígenas*? O contato se concretizou?

Teoricamente, para um objeto, não objeto ou fenômeno ser considerado arte -- em termos conceituais, linguísticos, materiais ou em outros termos -- exige-se geralmente a formação de um consenso social, ou seja, concordância suficiente de que o objeto, não objeto ou fenômeno em

repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et

a figure might be construed as the representation of an extraterrestrial entity. Did Cai establish a communicative bridge to *alien* audiences, constituencies and publics? Was contact achieved?

Theoretically, for a thing, non-thing or phenomenon to be considered art -- on conceptual, linguistic, material, or any other terms -- the formation of a social consensus is usually required: i.e., sufficient agreement that the thing, non-thing or phenomenon under consideration *can* be defined as art. This is contingent upon a discursive circulation of concepts and definitions, as well as communicative agreement amongst those participating within this discursive space -- a space constituted by schools, galleries, museums, biennales, art fairs, and other arrangements of formalized (or, institutionalized) art culture. Duchamp demonstrated through



consideração *pode* ser definido como arte. Isto depende de uma circulação discursiva de conceitos e definições, assim como concordância comunicativa entre os que participam deste espaço discursivo — um espaço constituído por escolas, galerias, museus, bienais, feiras de arte e outros arranjos de cultura de arte formalizada (ou, institucionalizada). Duchamp demonstrou por meio do *readymade* que os artistas tinham um tipo de poder pós-alquímico para transformar objetos supostamente do cotidiano (utilitários ou não) em objetos de arte. O *readymade* é, portanto um objeto ansioso e paradoxal, ao mesmo tempo algo do cotidiano e algo distinto do cotidiano. Mas, quando algo é definido *como* arte, é muito difícil voltar atrás e defini-lo como *outra coisa*. Cai usou a expressão “readymades culturais” em relação à sua prática geral e é possível entender a linguagem e tecnologias dos fogos de artifício como um tipo de meio cultural pré-existente — algo que já existe na cultura — que pode ter novo propósito para estender ainda mais a linguagem expandida da arte.

O *Da Vincis do Povo* -- o acervo do artista de máquinas e veículos inventados por amadores chineses com raízes camponesas -- poderia ser entendido como projeto *readymade da engenhosidade humana*, no sentido de que o artista se envolveu em atividades de coleta e curadoria para *re-apresentar* (ou seja, introduzir em uma esfera pública mais ampla) estes objetos culturais que incorporam a criatividade humana. Cai talvez veja a si mesmo refletido, assim como sua prática, nos veículos protoutilitários destes inventores e é provável que os inventores também vejam algo de si incorporado em Cai. Assim como estes ousados inventores amadores que obtiveram efetivamente habilidades e know-how por meio de processos básicos de experimentação, Cai se envolveu em procedimentos de ensaio e erro em toda a evolução de sua obra. No entanto, não há equivalência clara entre a prática artística de Cai e os esforços criativos destes inventores (que não parecem autodefinir suas criações como arte) e o artista foi muito cuidadoso ao refletir sobre as implicações de seu uso dos dispositivos dos amadores dentro do contexto de suas exposições de arte — sugerindo que há uma relação delicada entre suas múltiplas funções como coletor, curador/comissário e artista. Cai utilizou seu próprio capital cultural para lançar estas invenções em domínios públicos mais

the readymade that artists had a kind of post-alchemical power to transvalue supposedly everyday objects (utilitarian or other) into objects of art. The readymade is therefore an anxious and paradoxical object, at once an everyday thing and something distinct from the everyday. But once something is defined as art, it is very difficult to backtrack and un-define it as something *else*. Cai has used the expression “cultural readymades” in relation to his overall practice, and it is possible to understand the language and technologies of fireworks as a type of pre-existing cultural medium — something already extant within culture — that can be re-purposed to further extend the expanded language of art.

The *Peasant Da Vincis* -- the artist's collection of invented machines and vehicles by amateur Chinese individuals from peasant backgrounds -- might be understood as a *human ingenuity readymade* project, in the sense that the artist has engaged in both collecting and curatorial activities to re-present (i.e., to introduce into a broader public sphere) these cultural objects that embody human resourcefulness. Cai perhaps sees himself, and his practice, reflected in the proto-utilitarian vehicles of these inventors, and it is conceivable that the inventors also see something of themselves embodied within him. Like these daring amateur inventors who have actually gained skill and knowhow through basic processes of experimentation, Cai has engaged in trial-and-error procedures throughout the evolution of his work. Yet, there is no clear equivalency between Cai's art practice and the creative endeavors of these inventors (who do not appear to be self-defining their creations as art), and the artist has been very careful to reflect upon the implications of his use of their contraptions within the context of his art exhibitions — suggesting that there is a delicate interplay between his multiple roles as collector, curator/commissioner, and artist. Cai has utilized his own cultural capital to launch these inventions into broader public realms, emancipating the creative expressions of the amateur inventors into global networks of cultural communication. One can also suggest that by collecting these various handmade contraptions (e.g., robots programmed to make paintings, submarines, aircrafts, flying saucers, and

Em março de 2007, o parlamento chinês aprovou uma lei que fortalecia os direitos de propriedade de pessoas físicas e jurídicas, que foi, pelo menos parcialmente, projetada para inibir a exploração de produtores rurais cujas terras estavam sendo destinadas a projetos de desenvolvimento de infraestrutura e moradia — com pouca ou nenhuma indenização aos produtores rurais.⁷ Esta lei é controversa, na medida em que se argumenta que meramente fortalece o poder daqueles que se beneficiam da privatização, o que, por sua vez, amplia a defasagem entre os que têm posses (residentes economicamente bem-sucedidos nos centros urbanos) e os destituídos (a maioria dos camponeses e produtores no campo).⁸ Perdura a questão dos direitos à terra de camponeses no vasto interior da China, no que se refere ao problema de privatização da terra agrária. Existem exemplos — tanto históricos como contemporâneos — do esforço de camponeses para se auto-organizar pelos direitos de propriedade das terras que cultivam e para resistir à verdadeira servidão de camponeses sob o regime de propriedade coletiva. O governo chinês demonstra preocupação de que a concessão de direitos de propriedade individual aos camponeses e produtores rurais levaria à erosão da segurança alimentar nas cidades, uma vez que a privatização inevitavelmente minaria o controle centralizado do Estado sobre o sistema agrário industrializado; existem exemplos cada vez mais evidentes de agricultores que vendem ilegalmente a terra que não lhes pertence formalmente a incorporadoras urbanas em busca de bens imóveis mais em conta. O problema se complica pelo fato de que a lei sobre direitos de propriedade privada aprovada em 2007 não concede efetivamente aos camponeses a titularidade (como na propriedade privada) de seus lotes de terra; ao contrário, meramente garante renovações indefinidas de arrendamentos de terra por 30 anos.⁹ Claramente, estas são questões políticas, econômicas, ideológicas e territoriais profundamente complexas que a arte, em si, não tem condições de solucionar, muito menos de se envolver adequadamente nas circunstâncias sociais atuais na China — ou, para ser realista, em qualquer outro país. Mesmo com a ubiquidade emergente da arte contemporânea — e seu poder global cada vez mais simbólico, mercados que se proliferam, capital cultural absoluto e valores inflacionados — não podemos esperar que o artista (ou a

who benefit from privatization, which in turn widens the gap between the haves (the economically successful urban dwellers) and the have-nots (the majority of peasants and farmers in the countryside).⁷ There is the ongoing question of the peasant land rights within the vast countryside of China, regarding the issue of privatization of rural land. There have been instances — both historically and in the contemporary period — of peasants endeavoring to self-organize for ownership rights over the land they use, and to resist the veritable serfdom of peasants under the system of collective ownership. The Chinese government has been concerned that granting individual ownership rights to peasants and farmers would lead to an erosion of food security for the cities, as privatization would inevitably undermine centralized State control of the industrialized agrarian system; there are growing examples of farmers illegally selling land that they do not formally own to urban developers looking for less expensive real estate. The problem is compounded by the fact that the property rights law passed in 2007 does not actually give peasants ownership (as in private property) of their plots of land; rather, it merely guarantees indefinite renewals of 30-year land-leases.⁸ Clearly, these are profoundly complex political, economic, ideological and territorial issues that art, per se, is not equipped to solve, let alone adequately engage with under the present societal circumstances within China — or, to be realistic, in any other country. Even with the surging ubiquity of contemporary art — and its increasing symbolic global power, its proliferating markets, its sheer cultural capital and inflated values — we cannot expect the artist (or art) to accomplish what activists, progressive politicians, and even large-scale social movements cannot achieve. At the same time, artists, curators, and writers do have the capability — if not the moral, ethical responsibility — to at least shed light on such problems. And, perhaps, to seek to work across disciplinary and cultural and other enclaves to re-instrumentalize their own power, proposing creative ways of rethinking urgent problems. Such an ethos characterizes Cai's commitment to developing platforms for the display of the ingenious inventions of Chinese peasants and farmers — their lo-fi, low-tech,



repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et

ampos, emancipando as expressões criativas dos inventores amadores em redes globais de comunicação cultural. Pode-se também sugerir que, ao colecionar estes vários dispositivos artesanais (por exemplo, robôs programados para fazer pinturas, submarinos, aeronaves, discos-voadores e porta-aviões), encomendando novas invenções e realizando a curadoria dos inventores e seus aparelhos na estrutura de sua própria exposição, Cai nos convida a repensar as definições tradicionais de arte. Além disso, considerar que outras modalidades de obra criativa humana – talvez vistos por alguns como “não qualificados” em relação à formação acadêmica – pode nem mesmo exigir a valorização *como* arte. Tais considerações acrescentaram pertinência em relação a várias reflexões sobre o que significa *desqualificação* nas artes, embora entendamos que a crítica e o questionamento de modelos normativos da educação e profissionalização do artista é, paradoxalmente, também uma marca registrada da vanguarda histórica e da vanguarda artística contemporânea. Será que Cai está propondo que precisamos desenvolver novos discursos sobre o trabalho de seres humanos criativos, cujas práticas materiais podem não ser o subproduto de formas institucionalizadas de treinamento (oriental ou ocidental), mas sim a incorporação de processos em grande parte autodidatas (ou seja, *autoqualificados*) que são impulsionados pela exigência do uso de criatividade como meio de sobrevivência? Ao recontextualizar as invenções dos produtores rurais e camponeses que conheceu e de quem se tornou amigo durante seis anos de viagens de pesquisa a inúmeras províncias na China rural, será que Cai pretende confundir sua autoria com a autoria de outros? Ou, mais fundamentalmente, está perguntando: estas invenções incorporam a protoarte, arte, não arte e pós-arte e, portanto, frustram nosso desejo de classificação cultural fácil?

Em termos de um contexto econômico, social e político mais amplo na China, em seu excelente livro de 2006, *O Barco Vai Afundar a Água?: A Vida dos Camponeses na China* (oficialmente proibido na China), os autores Chen Guidi e Wu Chutao nos lembram que os camponeses rurais ainda são em grande parte pobres e que os que realmente participam da economia agrária como produtores são geralmente privados de direitos sobre a terra — ou seja, não podem ser donos da terra em que trabalham, pois as

aircraft carriers), commissioning new inventions, and curating the inventors and their apparatuses into his own exhibition framework, Cai is inviting us to rethink traditional definitions of art. And, beyond this, to consider that other modes of human creative labor – perhaps considered by some to be “unskilled” in relation to academic training –may not even require valorization as art. Such considerations have added pertinence in relation to various reflections on what is meant by *deskilling* in the arts, even though we understand that the critique and questioning of normative models of the education and professionalization of the artist is, paradoxically, also a hallmark of the historical avant-garde, and contemporary artistic vanguards. Is Cai proposing that we need to develop new discourses about the work of creative human beings whose material practices may not be the byproduct of institutionalized forms of training (Eastern or Western), but rather the embodiment of largely self-taught (or, *self-skilled*) processes that are driven by the exigency of using creativity as means of survival? By re-contextualizing the inventions of farmers and peasants that he met and befriended during six years of research trips to numerous provinces within rural China, is Cai endeavoring to complicate the terms of his authorship regarding the authorships of others? Or, more fundamentally, is he asking: do these inventions embody proto-art, art, non-art, and post-art, and thereby thwart our desire for easy cultural classification?

In terms of the broader economic, social and political context within China, in their remarkable 2006 book, *Will the Boat Sink the Water: The Life of China’s Peasants* (officially banned in China), authors Chen Guidi and Wu Chutao remind us that rural peasants are still largely poor, and that those who do participate in the agrarian economy as farmers are often deprived of land rights — i.e., they cannot own the land they work, since farms are collectivized property of the State.² Denied citizen rights, what limited income peasant farmers do generate may be taxed by corrupt local government officials,³ and so many have instead opted to migrate to large cities in search of work. Once in these urban centers of economic production, they take on menial jobs within factory settings and become urban migrants — a

fazendas são propriedades coletivizadas do Estado.² Negados os direitos de cidadãos, a renda limitada gerada pelos produtores camponeses pode ser tributada pelos corruptos funcionários do governo local³ e muitos optaram então por migrar para as grandes cidades em busca de trabalho. Uma vez que se encontram nestes centros urbanos de produção econômica, aceitam trabalhos servis em ambientes de fábrica e se tornam migrantes urbanos — uma subclasse marginalizada. O milagre econômico da China foi criado em grande parte no trabalho braçal — e em grande medida às custas — de camponeses que se tornaram operários urbanos. No capítulo final (*Busca de Saída*), os autores colocaram questões fundamentais para uma série de especialistas chineses (economistas, agricultores, sociólogos, etc.): “Onde, então, está a solução para a agricultura na China?”; “Qual, então, é o obstáculo final ao desenvolvimento rural?”; “Como podemos invocar o vasto potencial de camponeses para criar a nova civilização do século XXI na China?”⁴ Um dos entrevistados enfatiza a necessidade de passar de uma propriedade rural coletiva para um novo sistema econômico de propriedade rural privada que é protegida por lei; outro indica que não há solução fácil e é a favor de reforma agrária mais ampla que inclua a eliminação da tributação injusta dos camponeses; outro fala da necessidade de ir além da dicotomia paroquial da cidade e campo e do poder injusto entre a cidade e o campo, condições que estão bloqueando o desenvolvimento econômico progressivo; outro enfatiza a necessidade de dar aos camponeses direitos fundamentais como cidadãos; outro ainda desafia a eficácia dos direitos e cidadania dos camponeses, afirmando que o ritmo rápido das reformas na verdade prejudicou aqueles que receberam os direitos, considerando-se que não há um senso compartilhado de cidadania na China — apenas a criação de enclaves de classes ricas com seu respectivo poder e autointeresses e os necessitados e marginalizados.⁵ Este último, o especialista agrícola Yi Jianrong, prossegue argumentando a favor de algo bem diferente em termos de emancipação dos camponeses: que a solução é permitir que os camponeses se engajem em uma forma popular de auto-organização que substituiria as burocracias locais corruptas, levando à “autorregulação” pelos camponeses”.⁶

marginalized underclass. The economic miracle of China has been created largely on the backs of — and to a large extent at the expense of — peasants who have become urban workers. In the final chapter (*The Search for a Way Out*), the authors posed key questions to a number of Chinese specialists (economists, agriculturalists, sociologists, etc.): “Where, then, is the solution for China’s agriculture?”; “What, then, is the ultimate obstacle to rural development?”; “How can we call forth the vast potential of the peasants in order to create China’s new 21st-Century civilization?”⁴ One of the respondents emphasizes the need to move from collective land ownership to a new economic system of private land ownership that is protected by law; another indicates that there are no easy solutions, and is in favor of more widespread agricultural reforms that includes eliminating the unjust taxation of the peasants; another speaks of the need to move beyond the parochial dichotomy of the city and country, and the uneven power between city and countryside, conditions which are blocking progressive economic development; another emphasizes the need to give peasant’s fundamental rights as citizens; yet another challenges the efficacy of peasant rights and citizenship, claiming that the rapid pace of reforms have actually eroded those who have been given rights, since there is no shared sense of citizenship in China — only the creation of wealthy class enclaves with their attendant power and self-interests, and then the disenfranchised have-nots.⁵ This latter expert, the agricultural specialist Yi Jianrong, proceeds to argue for something quite different in terms of enfranchising the peasantry: that the remedy is to allow the peasants to engage in a grassroots form of self-organization that would replace the corrupt local bureaucracies, leading to peasant “self-rule.”⁶

In March 2007, the Chinese parliament passed a law that strengthened property rights for individuals and companies, which was at least partially designed to help curb the exploitation of farmers whose land was being appropriated by infrastructure development and housing projects — with little or no compensation for farmers.⁷ This law has been controversial, as some have argued that it merely strengthens the hand of those

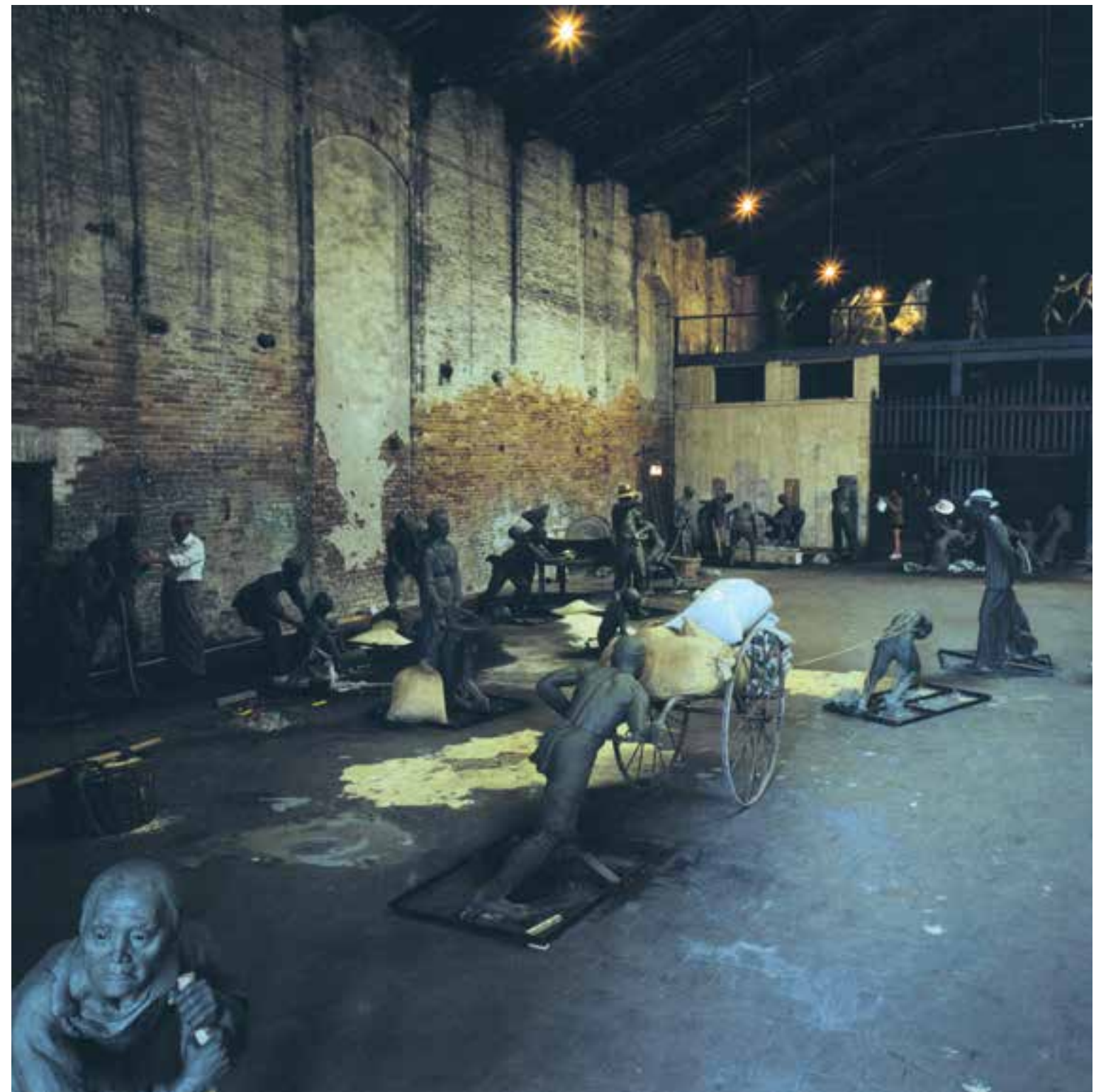
arte) realize o que ativistas, políticos progressistas e, até mesmo, movimentos sociais de grande escala não logram alcançar. Ao mesmo tempo, artistas, curadores e escritores efetivamente têm a capacidade — se não a responsabilidade moral e ética — de pelo menos lançar uma luz sobre estes problemas. E, talvez, procurar, através de enclaves disciplinares, culturais e de outra natureza, reinstrumentalizar seu próprio poder, propondo formas criativas de repensar problemas urgentes. Tal etos caracteriza o compromisso de Cai de desenvolver plataformas para a exposição das engenhosas invenções de camponeses e produtores rurais chineses — seus veículos quase utilitários, simples e de baixa tecnologia traduzem o desejo de transformar a vida cotidiana através da *obra criativa* — ou o sonho de escapar da atração gravitacional de seu contexto e penetrar a órbita de outros mundos. Se a auto-organização e o autogoverno são o futuro de camponeses e produtores rurais chineses marginalizados, suas fabulosas invenções podem representar a principal vanguarda cultural destas comunidades, permitindo-nos conectar sua obra criativa a um etos global mais amplo da cultura do “Faça Você Mesmo” (bricolagem) e do Realizador (extensão subcultural da cultura do “Faça Você Mesmo” baseada na tecnologia).

Um importante precursor de *Da Vincis do Povo* é a obra de Cai de 1999, Pátio de Cobrança de Aluguel de Veneza, encenada na 48ª Bienal de Veneza. Este projeto foi, na realidade, uma *reapresentação* de uma famosa obra de 1965 do Realismo Socialista, utilizada pelo governo chinês para propaganda política: 114 esculturas figurativas de argila em tamanho natural que, juntas, representam um nefasto senhorio cobrando aluguel de camponeses. A obra foi originalmente situada no pátio de um proprietário rural, no início da chamada Revolução Cultural. Durante aquele período, Mao procurava reafirmar sua liderança e status de *cult* com o objetivo ideológico e estrutural de engendrar uma sociedade sem classes na qual camponeses, operários e pessoas instruídas eram considerados iguais; Mao realizou expurgos do Partido Comunista na tentativa de obliterar a dissidência. Para a Bienal de Veneza, Cai convidou um membro da equipe original de escultores da Academia de Belas Artes de Sichuan que criou a obra de 1965 e também fez uma parceria com jovens escultores locais e estudantes de arte estrangeiros para recriar este ícone do Realismo

quasi-utilitarian vehicles signify a desire to transform their daily lives through *creative labor* — or, a dream to escape the gravitational pull of their contexts, and enter the orbits of other worlds. If self-organization and self-government is the future of disenfranchised Chinese peasants and farmers, their fabulous inventions may represent the leading cultural edge of these communities, and we might connect their creative labor to a broader global ethos of DIY (Do It Yourself) culture and Maker culture (the technology-based subcultural extension of DIY).

An important early precursor for Peasant Da Vincis is Cai's 1999 Venice's Rent Collection Courtyard, staged within the 48th Venice Biennale. This project was actually a restaging of a well-known 1965 work of Socialist Realism, utilized by the Chinese government for propaganda: 114 life-sized clay figurative sculptures that together depicted a nefarious landlord collecting rent from peasants. This was originally sited in the courtyard of a rural landlord, at the start of the so-called Cultural Revolution. During this period, Mao attempted to reassert his leadership and cult status with the ideological and structural objective of engineering a classless society wherein peasants, workers and educated people were all considered equal; he conducted purges of the Communist Party in an attempt to obliterate dissent. For the Venice Biennale, Cai invited a member of the original team of sculptors from the Sichuan Academy of Fine Arts who created the 1965 work, and also partnered with young local sculptors and international art students to recreate this icon of Socialist Realism as an ongoing performative event throughout the duration of the exhibition, offering a complex commentary on the ironic interconnections between the cultural history of China on the one hand, and models of socially participatory art practice on the other hand. If the ideological program of the original Rent Collection Courtyard was to symbolize Mao's desire for an egalitarian, classless, collectivist Communist society, Cai's reinvention in 1995 enunciates the need to create an egalitarian democratic society in late modern China. It is also interesting to note that, from an art historical perspective, significant early expressions of participatory art are seen to

repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et



repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliqua sum in et

Socialista como um evento performático contínuo durante toda a exibição, oferecendo um complexo comentário sobre as interconexões irônicas entre a história cultural da China, de um lado, e modelos de prática artística socialmente participativa, de outro. Se a intenção ideológica do *Pátio de Cobrança de Aluguel* original era simbolizar a aspiração de Mao por uma sociedade comunista coletivista, igualitária e sem classes, a reinvenção de Cai em 1999 enuncia a necessidade de criar uma sociedade igualitária democrática na China moderna atual. Também é interessante notar que, de uma perspectiva histórica da arte, expressões anteriores significativas de arte participativa emergem, internacionalmente, durante a década de 1960, expressando um leque de tendências ideológicas, compromissos com a democracia política e social (e a democratização cultural da arte), assim como um desejo de testar as possibilidades interativas da arte em relação a plateias e o espaço público. Retornando à genealogia dos *Da Vincis do Povo*, em 2005, Cai ajudou a facilitar o estabelecimento do primeiro pavilhão da China na 51ª Bienal de Veneza, na qual também atuou como curador, convidando dois jovens artistas chineses (Peng Yu e Sun Yuan) para representar o país. Em vez de apresentar sua própria arte, os dois artistas optaram por recontextualizar a invenção de um produtor rural chinês, Du Wenda, que já havia recebido considerável atenção por parte da imprensa chinesa. Os artistas intitularam a obra *Disco-Voador do Fazendeiro Du Wenda* e convidaram Du Wenda para ir a Veneza para remontar e participar de um teste de voo de sua espaçonave caseira. Muito embora o veículo não funcionasse (e, portanto, Du Wenda não realizou seu sonho de voar para o espaço sideral), o mero fato de que deixou suas condições feudais para participar do contexto da Bienal de Veneza sugere, em termos materiais e simbólicos, que novas órbitas estão ao alcance dos produtores culturais chineses.

No que se refere à complexa questão de arte e política, Cai recorreu a estratégias de envolvimento criativo em um esforço para realizar uma mudança democrática na China: em 2001, foi o diretor visual da Exibição de Fogos de Artifício na Paisagem Urbana da APEC – Ásia Pacífico Economic Cooperation (Cooperação Econômica para a Região da Ásia-Pacífico) em Xangai, a primeira de suas colaborações oficiais com o governo chinês, e, de 2006 a 2008, o artista

emerge, internacionalmente, durante os anos 1960, expressando uma variedade de tendências ideológicas, compromissos com a política e a democracia social (e, portanto, a democratização da arte), assim como um desejo de testar as possibilidades interativas da arte em relação a plateias e o espaço público. Retornando à genealogia do Peasant Da Vinci, em 2005, Cai ajudou a facilitar o estabelecimento do primeiro pavilhão da China na 51ª Bienal de Veneza, na qual também atuou como curador, convidando dois jovens artistas chineses (Peng Yu e Sun Yuan) para representar o país. Em vez de apresentar sua própria arte, os dois artistas optaram por recontextualizar a invenção de um produtor rural chinês, Du Wenda, que já havia recebido considerável atenção por parte da imprensa chinesa. Os artistas intitularam a obra *Disco-Voador do Fazendeiro Du Wenda* e convidaram Du Wenda para ir a Veneza para remontar e participar de um teste de voo de sua espaçonave caseira. Mesmo assim, o veículo não funcionou (e, portanto, Du Wenda não conseguiu realizar seu sonho de voar para o espaço sideral), o fato de que ele deixou suas condições feudais para participar do contexto da Bienal de Veneza sugere, em termos materiais e simbólicos, que novas órbitas eram possíveis para os produtores culturais chineses.

Em termos da complexa questão de arte e política, Cai utilizou estratégias de engajamento criativo em um esforço para efetuar uma mudança democrática na China: em 2001, ele foi o diretor visual dos Jogos Olímpicos de Verão de 2008. Em 2010, Cai envolveu-se no que as autoridades chinesas poderiam ter considerado uma forma de provocação cultural séria e jocosa: a saber, a primeira apresentação do projeto *Da Vincis do Povo* dentro do contexto do Museu de Arte Rockbund. Esta manifestação da estratégia de Cai de intervenção “inoportuna” foi calculada para coincidir com a Exposição Mundial de 2010 em Xangai — uma plataforma em que esta cidade procurou representar sua importância como polo de progresso econômico, cultural e tecnológico global. O projeto de Cai constitui um claro lembrete de que as classes camponesas historicamente marginalizadas precisam ser consideradas parte central da modernização da China, principalmente porque milhões migraram para os grandes centros para fornecer mão de obra barata às fábricas urbanas que geram produtos fabricados em massa para multinacionais, sintetizados pelo rótulo *Made in China* apostado em inúmeros produtos — de brinquedos de plástico a dispositivos de alta



exerceu a função de diretor de efeitos visuais e especiais para as cerimônias de abertura e encerramento dos Jogos Olímpicos de Verão de 2008. Em 2010, Cai envolveu-se no que as autoridades chinesas poderiam ter considerado uma forma de provocação cultural séria e jocosa: a saber, a primeira apresentação do projeto *Da Vincis do Povo* dentro do contexto do Museu de Arte Rockbund. Esta manifestação da estratégia de Cai de intervenção “inoportuna” foi calculada para coincidir com a Exposição Mundial de 2010 em Xangai — uma plataforma em que esta cidade procurou representar sua importância como polo de progresso econômico, cultural e tecnológico global. O projeto de Cai constitui um claro lembrete de que as classes camponesas historicamente marginalizadas precisam ser consideradas parte central da modernização da China, principalmente porque milhões migraram para os grandes centros para fornecer mão de obra barata às fábricas urbanas que geram produtos fabricados em massa para multinacionais, sintetizados pelo rótulo *Made in China* apostado em inúmeros produtos — de brinquedos de plástico a dispositivos de alta

have migrated to major centers to provide cheap labor within urban factories that generate mass-produced products for multinational corporations, epitomized by the Made in China imprimatur that is imprinted on numerous commodities — from plastic toys to hi-tech devices. By exhibiting these people’s ingenious homemade planes, helicopters, submarines, spaceships and other vehicles, Cai not only facilitates their representation into the world, but also inscribes another layer of cultural representation into the complex and contradictory realities of contemporary China, cunningly reinforcing the notion that creative imagination always has the potential to trump exploitative and repressive circumstances. The theme of Shanghai’s World Expo was “Better City—Better Life”; in a subtle linguistic twist, Cai converted this slogan to “Peasants Make A Better City, Better Life.” Undoubtedly, some of the estimated 73 million attendees of the World Expo also visited the Rockbund Museum exhibition, and were transported to different aspect of contemporary reality.



repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit valorio mo quis eveliqua sum in et
m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavorio mo quis eveliqua sum in et

tecnologia. Ao exibir os engenhosos aeroplanos, helicópteros, submarinos, espaçonaves e outros veículos caseiros destas pessoas, Cai não apenas facilita sua representação no mundo, mas inscreve outra camada de representação cultural nas complexas e contraditórias realidades da China contemporânea, astuciosamente reforçando a ideia de que a imaginação criativa sempre tem o potencial de se sobrepor a circunstâncias exploradoras e repressoras. O tema da Exposição Mundial de Xangai foi “Cidade Melhor, Vida Melhor”; em uma sutil torção linguística, Cai converteu este slogan em “Camponeses — Fazem a Cidade Melhor, a Vida Melhor”. Sem dúvida, alguns dos 73 milhões de visitantes estimados da Expo Mundial também viram a exposição no Museu de Arte Rockbund e foram transportados para uma esfera diferente da realidade contemporânea.

E agora o Brasil irá desfrutar o trabalho criativo de bricolagem (Faça Você Mesmo) destes inventores chineses e o momento não poderia ser mais auspicioso, uma vez que o intercâmbio econômico entre os dois países tem aumentado substancialmente ao longo dos últimos anos. A China é o principal parceiro comercial do Brasil: em 2012, o comércio entre as duas nações foi estimado em 75 bilhões de dólares. Além disso, em 2013, Brasil e China assinaram um acordo de troca de divisas (swap) estimado em 30 bilhões de dólares (equivalente a aproximadamente 190 bilhões de yuans ou 60 bilhões de reais), destinado a proteger ambos os países das instabilidades nos mercados financeiros e monetários globais. O rótulo *Made in China* se prolifera por todo o Brasil (que exporta principalmente minério de ferro e produtos de soja para a China) e agora é a vez de os *Da Vincis* do Povo (e de Cai) se envolverem no intercâmbio, de natureza cultural, com plateias, grupos e públicos no maior país da América do Sul. Em 2012, Cai viajou ao Brasil, onde conheceu o Carnaval e visitou fábricas de fogos de artifício locais, e começou a imaginar como fundir sua linguagem artística com o etos cultural do contexto brasileiro. Parte desta empreitada envolve uma elaboração adicional das dimensões participativas de sua prática, em que voluntários locais se envolveram na produção de novos desenhos de pólvora que, para o artista, se prestam a simbolizar interconexões entre o entusiasmo criativo dos camponeses e o desfile de Carnaval — processos de desenho que, em determinadas instâncias,

repudi derferciti abadionse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit valorio mo quis eveliqua sum in et
m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavorio mo quis eveliqua sum in et

And now, Brazil is experiencing the DIY creative labor of these Chinese inventors, and the timing could not be more auspicious, since economic trade between the two countries has increased substantially over the past few years. China is Brazil’s largest trading partner: in 2012, trade between the two nations was estimated at 75 billion U.S. Dollars. Furthermore, in 2013, Brazil and China signed a currency swap deal estimated at 30 billion U.S. Dollars (equivalent to approximately 190 billion Yuan, or 60 billion Reais), designed to protect both countries from instabilities in the global financial and currency markets. Made in China is proliferating throughout Brazil (which primarily exports iron ore and soy products to China), and now it is the Peasant da Vincis (and Cai’s) turn to engage in exchange, of the cultural kind, with audiences, constituencies and publics within the largest country in South America. In 2012, Cai traveled to Brazil, experiencing Carnival for the first time, and visiting local pyrotechnic factories, and began to imagine how to fuse his artistic language with the cultural ethos of the Brazilian context. Part of this involves a further elaboration of the participatory dimensions of his practice, wherein local volunteers have engaged in the production of new gunpowder drawings that, for the artist, are meant to symbolize interconnections between the peasants’ creative enthusiasm and the parade festivities during Carnival — drawing processes that in certain instances have been made available to the public to observe, thereby engendering quasi-performative events. For each venue, Cai has reframed the invented contraptions in distinct ways, responding to the specificities of the contexts within Brasília and São Paulo. What did the citizens of Brasília make of the homemade, monumental aircraft carrier (Complex) perched atop the delicately neomodernist, structurally open, architecture of the CCBB’s pavilion? And beneath, within the pavilion space proper, Cai assembled an installation (Fairytale) comprised of the various flying crafts designed by the amateur inventors — a kind of museum of DIY aeronautical technologies that might be understood to embody dreams of flight as a means of mental, if not physical, deliverance. In São Paulo, Cai has sited these fantastical and quasi-functional flying machines (that comprised



repudi derferciti abadiõse ceruptatet quibus assit optur, es dem as et la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
m repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as et la nobit, nonsequ idernavolorio mo quis eveliquia sum in et

são disponibilizados para que o público os observe, engendrando assim eventos quase performáticos. Para cada local, Cai reformulou as engenhocas inventadas de maneiras distintas, em resposta às especificidades dos contextos em Brasília e São Paulo. O que os cidadãos brasileiros acharam do monumental porta-aviões caseiro (*Complexo*) empoleirado no topo do pavilhão da CCBB de arquitetura delicadamente neomodernista e estruturalmente aberta? E abaixo, dentro do espaço do pavilhão propriamente dito, Cai montou uma instalação (*Conto de Fadas*) composta por várias aeronaves artesanais projetadas por inventores amadores — uma espécie de museu de tecnologias aeronáuticas artesanais que poderia ser entendida como se incorporasse o sonho de voar como meio de libertação mental, se não física. Em São Paulo, Cai situou estas fantásticas máquinas voadoras quase funcionais (que compreendem versões reconfiguradas das instalações *Conto de Fadas* e *Espera*) ao ar livre — suspensas, de forma bastante impactante, acima das ruas do centro, nos arredores do edifício do CCBB. Esta intervenção bastante ousada reativa visual e fisicamente o espaço público urbano e leva o público a voar até a imaginação dos inventores. Com o texto “Nunca Aprendi a Pousar” também exibido na empena de um edifício, chegamos à conclusão de que os inventores amadores *aprenderam* a pousar em São Paulo. No interior do edifício, o público irá encontrar a paródia do inventor Wu Yulu das figuras míticas e gêneros da história da arte canônica (*Fábrica de Robôs de Wu Yulu*), na qual os robôs foram programados para produzir “obras” que imitam os códigos estilísticos de artistas como Jackson Pollock, Yves Klein e Bruce Nauman. Zombando da cultura de linha de montagem de produtos *Made in China* (e, talvez, das modalidades de produção quase automatizadas de reapropriação pop por Warhol em sua Fábrica), Wu — um produtor rural e inventor que usa sucata de metal para montar seus robôs — implanta estes artistas robôs alternativos para desmascarar a obra artística “qualificada” ou “especializada” e “criar” uma meta-arte: quem precisa do gênio de artistas humanos quando temos a inteligência cultural artificial (limitada) destes diligentes artistas mecanizados? Cai também concebeu um significativo componente de alcance educativo para o projeto *Da Vincis do Povo*, que se iniciou em Brasília com o desenvolvimento de um espaço intera-

re-configured versions of the Fairytale and Waiting installations) outdoors — suspended, quite dramatically, above the streets of downtown, proximate to the CCBB’s building. This rather breathtaking intervention visually and physically reactivates this public urban space, and transports publics into the air, to meet the imagination of the inventors. With the text “Nunca Aprendi a Pousar” (Never Learned How to Land) also displayed on the side of a building, we must come to the conclusion that the amateur inventors have learned how to land in São Paulo. Inside, publics will encounter inventor Wu Yulu’s parody of the mythical figures and genres of canonical art history (Wu Yulu’s Robot Factory), wherein robots have been programmed to produce “works” that mimic the stylistic codes of artists such as Jackson Pollock, Yves Klein, and Bruce Nauman. Poking fun at the assembly-line culture of Made in China factory production (and, perhaps, Warhol’s Pop re-appropriation quasi-automated modes of production in his Factory), Wu — a farmer and inventor who uses scrap metal to assemble his robots — deploys these robot-surrogate artists to perform a debunking of “skilled” or “specialized” artistic labor, and “create” meta-art: who needs the genius of human artists when we have the (limited) artificial cultural intelligence of these industrious mecha-artists? Cai has also conceived a significant educational-outreach component for the Peasant Da Vincis project, which commenced in Brasília with the development of a mobile, interactive space — the “UFO-workshop” — for children to create their own airplanes, UFO’s and other imaginary vehicles from everyday materials. Examples of these Children Da Vincis are displayed in São Paulo, and children will continue to engage in the process of inventing contraptions throughout the duration of the exhibition in São Paulo, and subsequently in Rio de Janeiro.

Peasant Da Vincis raises some interesting issues and questions: What happens when an artist re-contextualizes the creative labor of amateur inventors within his own practice? Do artist and amateur inventor engage in a conceptual-symbolic role exchange or reversal of cultural identities, wherein the artist becomes the amateur inventor, and the amateur inventor becomes the artist? By researching, collecting (and, on occasion, commis-

tivo móvel — o “workshop de OVNI’s” — para as crianças criarem suas próprias aeronaves, OVNI’s e outros veículos imaginários a partir de materiais do dia-a-dia. Exemplo destes *Da Vincis das Crianças* estão expostos em São Paulo e as crianças continuarão a se envolver no processo de inventar engenhocas durante todo o período de exposição em São Paulo e subsequentemente no Rio de Janeiro.

O projeto *Da Vincis do Povo* suscita algumas indagações e questões interessantes: o que acontece quando um artista recontextualiza a obra criativa de inventores amadores em sua própria prática? O artista e o inventor amador se envolvem em um intercâmbio conceitual simbólico de papéis ou reversão de identidades culturais, em que o artista se torna um inventor amador e o inventor amador o artista? Ao pesquisar, coletar (e, ocasionalmente, encomendar) estas invenções e exibir os artefatos da obra criativa, Cai atua simultaneamente como patrono, curador e artista-autor, ao mesmo tempo ofuscando as fronteiras (reais ou imaginárias) entre estas funções e papéis. Ao mesmo tempo, talvez esteja pedindo que consideremos se ainda é importante rotular um objeto como arte propriamente dita e outro, como obra criativa supostamente amadora ou não qualificada, quando, em ambos os casos, estamos falando de produção cultural — ao mesmo tempo útil e inútil — que é alimentada pela imaginação, exige o cultivo de um determinado conjunto de técnicas e transporta temporariamente o autor, e nós, a outros lugares. A arte tem capacidade infinita: possui uma multiplicidade de expansão sem limites de formas, não formas, conceitos e definições. Estas invenções são protoarte? Talvez, no entanto apenas se os inventores desejarem autodefinir sua atividade como arte, ou quando terceiros chegarem ao consenso de que estes objetos devem ser definidos como arte. As plateias que encontram estas engenhocas dentro do contexto de um centro cultural estão preocupadas com tais distinções no que se refere à prática e produção culturais? Isto depende, parcialmente, de como Cai, na qualidade de artista, matiza as estruturas institucionais e discursivas em vista destes objetos e como plateias, grupos e públicos distintos interpretam o cenário geral. No projeto *Da Vincis do Povo*, podemos caracterizar Cai como um facilitador empreendedor assim como interlocutor social, estabelecendo plataformas públicas de comunicação e intercâmbio trans-

sitioning) these inventions, and displaying these artifacts of creative labor, Cai is operating simultaneously as patron, curator, and artist-author, while also blurring the boundaries (real or imagined) between these capacities and roles. At the same time, he may be asking us to consider whether it is still important to label one thing as art, per se, and another thing as supposedly unskilled or amateur creative labor, when in both instances we are talking about cultural production — at once useful and useless — that is powered by imagination, requires the cultivation of particular skill sets, and temporarily transports the maker, and us, to other places. Art is infinitely capacious: it has an endlessly expanding multiplicity of forms, non-forms, concepts, and definitions. Are these inventions proto-art? Perhaps, yet only if the inventors wish to self-define their activity as art, or when a consensus arises amongst others that these things should be defined as art. Are the audiences who encounter these contraptions within the context of a cultural center preoccupied with such distinctions regarding cultural practice and production? This partially depends upon how Cai, as artist, nuances the institutional and discursive frames vis-à-vis these objects, and how distinct audiences, constituencies, and publics interpret the overall scenario. In the Peasant Da Vincis project, we might characterize Cai as an entrepreneurial facilitator as well as a social interlocutor, establishing public platforms of trans-cultural communication and exchange that transmit his enthusiasm for these vehicles of flight — and their inventors. Even more fundamentally, though, Cai has created an opportunity to consider what the future may hold for these farmers and peasants, whose lives remain more precarious than ours. If we understand their creations to be expressions of a desire for a better life — in China or elsewhere — the next step for these amateur inventors may be to shed the designation of “peasants” to become a new type of empowered cultural producers.

culturais que transmitem seu entusiasmo por estes veículos voadores — e seus inventores. De maneira ainda mais fundamental, no entanto, Cai abriu uma oportunidade para se considerar o que o futuro pode trazer para estes produtores rurais e camponeses, cuja vida permanece mais precária do que a nossa. Se entendermos suas criações como expressão de um desejo de uma vida melhor — na China ou em qualquer outra parte — o próximo passo para estes inventores amadores poderá ser despir a designação de “camponeses” para se tornarem um novo tipo de produtores culturais capacitados.

Notas

- 1 | Há exemplos anteriores, certamente, tais como as marcas na caverna Chauvet-Pont-d’Arc no sul da França como um tipo de protoarte (o uso dos termos marcas e protoarte em lugar de “arte” em si destina-se a sugerir que é improvável que estes primeiros humanos tenham feito estas imagens com um conceito de arte em mente), criadas mais de trinta mil anos atrás e recentemente popularizadas no filme de Werner Herzog de 2010, a Caverna dos Sonhos Esquecidos (*Cave of Forgotten Dreams*).
- 2 | Chen Guida e Wu Chuntao, *Will the Boat Sink the Water?: The Life of China’s Peasants (O Barco Vai Afundar a Água?: A Vida dos Camponeses na China)*, Cambridge: PublicAffairs/Perseus Books Group, 2006, pp. 204-212.
- 3 | Ibid.
- 4 | Op. cit., pp. 213-220.
- 5 | Ibid.
- 6 | Ibid.
- 7 | “New law strengthens China’s private property rights” (A nova lei fortalece os direitos de propriedade privada na China), *The Guardian*, 16 de março de 2007. Acessado online em 14/4/13, em: <http://www.guardian.co.uk/world/2007/mar/16/china>
- 8 | Ibid.
- 9 | “This Land Is My Land: Peasants for Privatization” (Esta Terra é Minha Terra: Camponeses a Favor da Privatização), *The Economist*, 14 de fevereiro de 2008. Acessado online em 4/8/13, em: <http://www.economist.com/node/10696084>

Endnotes

- 1 | There are earlier examples, certainly, such as the Chauvet-Pont-d’Arc cave markings in southern France as a kind of proto-art (the use of the terms markings and proto-art than “art,” per se, is meant to suggest that it is unlikely that these early humans made these images with a concept of art in their minds), created more than thirty thousand years ago, and recently popularized in Werner Herzog’s 2010 film *Cave of Forgotten Dreams*.
- 2 | Chen Guida and Wu Chuntao, *Will the Boat Sink the Water?: The Life of China’s Peasants*, Cambridge: PublicAffairs/Perseus Books Group, 2006, pp. 204-212.
- 3 | Ibid.
- 4 | Op. cit., pp. 213-220.
- 5 | Ibid.
- 6 | “New law strengthens China’s private property rights,” *The Guardian*, March 16, 2007. Accessed online on 4.14.13, at: <http://www.guardian.co.uk/world/2007/mar/16/china>
- 7 | Ibid.
- 8 | “This Land Is My Land: Peasants for Privatization,” *The Economist*, February 14, 2008. Accessed online on 4.8.13, at: <http://www.economist.com/node/10696084>



ESCADA PARA O CÉU LADDER TO THE SKY

ANTONIO GONÇALVES FILHO

68
69

Há 20 anos Cai Guo-Qiang queria criar uma escada para o céu, emulando a história do Jacó bíblico. Tentou primeiro na Inglaterra, depois em Israel e, por último, em Xangai. Não deu certo. Bush estava lá e a política antiterrorista do presidente norte-americano não permitiu que a escada do artista chinês conquistasse o espaço com a ajuda de balões e foguetes. Ele, porém, não desistiu de seu sonho infantil, de certa maneira compartilhado por milhões de chineses familiarizados com a história de Wan Hu, que há cinco séculos decidiu se lançar ao espaço numa cadeira com 47 foguetes presos a ela. No meio do foguetório e da fumaça, Wan Hu sumiu para nunca mais ser visto. Há algo de trágico em sua história, mas também um lado cômico que não escapa a Cai Guo-Qiang (pronuncia-se Tsai Guo Chang). Ele homenageou Wan Hu num trabalho executado no ano passado, *Desire for Zero Gravity*, pequeno desenho reproduzido depois num grande painel de mais de quatro metros de largura para o Museum of Contemporary Art (MoCA) de Los Angeles. Agora, na mostra Da Vincis do Povo, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil e Museu dos Correios, o posto de Wan Hu é ocupado por anônimos camponeses chineses cujo sonho de voar em geringonças improvisadas certamente foi inspirado por esse ancestral. Há na exposição, inclusive, exemplos de fra-

Cai Guo-Qiang's first sought to emulate the biblical story of Jacob with his ladder to the sky twenty years ago, first in England, then in Israel, and finally in Shanghai, to no avail. The Bush administration's counter-terrorism policy did not allow the Chinese artist's ladder to conquer space with the aid of balloons and rockets. However, Cai Guo-Qiang did not let go of his childhood dream, in some ways shared by millions of Chinese familiar with the story of Wan Hu, who decided to launch himself into space five centuries ago, on a chair with 47 rockets attached. Wan Hu vanished amid fireworks and smoke, never to be seen again. The tragic story has a humorous side that does not escape Cai Guo-Qiang (pronounced Tsai Gwo-Chang). Last year, he executed a work honoring Wan Hu, the small drawing titled *Desire for Zero Gravity* that was later reproduced on a large panel over four meters wide at the Los Angeles Museum of Contemporary Art (MoCA). Now, for the *Peasant Da Vincis* exhibition at Centro Cultural Banco do Brasil and Museu dos Correios, Wan Hu's place is taken by anonymous Chinese peasants whose dream of flying in improvised contraptions was surely inspired by this ancestral episode. The exhibition includes examples of such monumental failures as Wan Hu's, the most dramatic of them

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

cassos tão monumentais como o de Wan Hu, sendo o mais dramático o de um minúsculo avião feito de sucata que caiu e matou seu criador, Tan Cheng-nian, e a esposa, em 2007.

Obcecado por objetos voadores e extraterrestres, o artista que deu forma pirotécnica às cerimônias de abertura e encerramento da Olimpíada de Pequim, em 2008, só podia mesmo ficar sensibilizado com a história de Tan Cheng-nian, em memória do qual trouxe para a mostra os destroços do liliputiano aeroplano que o conduziu à morte. Na exposição, que tem gigantescos desenhos feitos com pólvora, esses Da Vincis chineses provam que é preciso mesmo ser um obstinado (como o gênio renascentista italiano) para arriscar a vida em rudimentares aeronaves rigorosamente obedientes à lei da gravidade. Em outras palavras: destinadas à queda. Cai Guo-Qiang diz que seus parceiros camponeses associam aviões à

being a tiny airplane made from scrap that crashed and killed its creator Tan Cheng-nian and his wife, in 2007.

Obsessed by unidentified extraterrestrial flying objects, the artist – who designed firework displays for the 2008 Beijing Olympics opening and closing ceremonies – could only be very touched by the story of Tan Cheng-nian, in whose memory he is showing wreckage of the Lilliputian airplane that led to his death. Along with the exhibition's huge gunpowder drawings, these Chinese Da Vincis prove that only the most obstinate (like the Italian Renaissance genius) will risk their lives in rudimentary aircraft that strictly abide by the law of gravity: what goes up must come down. Cai Guo-Qiang says his peasant partners associate planes with freedom. As long as there is a sky, there will be a Chinese to drop out of it on the opposite path to Jacob's biblical ascent. So

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

liberdade. Enquanto houver um céu, haverá um chinês caindo dele, num movimento contrário à ascensão do Jacó da Bíblia. Tanto pior. Eles não vão desistir nunca, como Cai Guo-Qiang, que revisita mitos e parábolas da tradição chinesa com a mesma liberdade com que transita pela arte contemporânea ocidental.

É dele, aliás, o avião feito de cortadores de unha exposto na 26ª. Bienal de São Paulo, em 2004, que alguns viram como um mero exemplo de arte conceitual. Não era só isso. A incompreensão, aliás, acompanha a trajetória artística de Cai Guo-Qiang, que, em 1996, enfrentou a ira dos frequentadores de uma galeria ao expor um canário preso numa gaiola suspensa por um balão à deriva, levado de um lado para outro ao sabor do vento. É provável que eles nunca tenham ouvido falar do costume chinês de pendurar gaiolas com canários de estimação em árvores.

much the worse. They will never let go, nor will Cai Guo-Qiang, who is just as unrestrained revisiting traditional Chinese myths and parables as transitioning through contemporary Western art.

His plane made of nail clippers was shown at the 26th São Paulo Biennial in 2004, and some saw it as a mere example of conceptual art. It was more than that. Being misunderstood, moreover, has been part of the artistic trajectory of Cai Guo-Qiang, who angered gallery visitors, back in 1996, by showing a canary in a cage suspended from a balloon swaying at the mercy of the wind. They had probably never heard of the Chinese custom of keeping pet canaries in cages hung in trees.

Misunderstood aspects of *Peasant Da Vincis* are the tin robots mimicking Western avant-garde artists such as abstract expressionist Jackson Pollock, French real-



Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et



Na mostra Da Vincis do Povo, os incompreendidos são robôs feitos de lata que replicam gestos de artistas ocidentais de vanguarda, como o expressionista abstrato Jackson Pollock, o realista francês Yves Klein, o performer Bruce Nauman e o inglês Damien Hirst, o homem do tubarão de US\$ 12 milhões. Cai Guo-Qiang jura que sua intenção não foi paródica, embora tenha se divertido um bocado com os bonecos que espalham tinta a esmo, cospem água como Bruce Nauman ou pintam bolinhas em escala industrial como Hirst. Até porque os gestos expansivos de Cai Guo-Qiang, ao desenhar com pólvora, lembram a action painting de Jackson Pollock, ou seja, o ato de espalhar tinta sobre telas estendidas no chão, o chinês nunca escondeu que muitos dos artistas que o influenciaram são ocidentais.

ist Yves Klein, performer Bruce Nauman, or England's Damien Hirst (the man of the US\$ 12 million shark). Cai Guo-Qiang swears that parody was not his intention, although he did have a little fun with robots splashing paint around, or spitting water like Bruce Nauman, or painting spots on an industrial scale like Hirst. The expansive gestures of gunpowder drawing do in fact recall Jackson Pollock's action painting, or slopping paint at canvas stretched on the floor. Cai Guo-Qiang has never denied that many of his influences were Western artists. In addition to conceptual art and traditional Chinese painting techniques, Cai Guo-Qiang has always had one eye on the land art of Robert Smithson and Dennis Oppenheim, as we see here. However, he radicalized the re-

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et



Além de recorrer à arte conceitual e às técnicas da pintura tradicional chinesa, ele sempre teve um olho voltado para a land art de Robert Smithson e Dennis Oppenheim. Isso é visível, mas Cai Guo-Qiang radicalizou a relação dos homens com a terra, sejam eles artistas ou não, levando-os a interagir com outros espaços além do planeta em que vivemos. Ele quer se comunicar com o cosmos. E quer que nos comuniquemos com ele, o que fica claro no Projeto para Extraterrestres, série concebida para escapar do confinamento imposto pela história e a geografia. Esse projeto nasceu quando o artista morava no Japão, ocupando vastos territórios. Um deles foi a Grande Muralha da China, em 1993, numa área de 10 quilômetros de extensão localizada na fronteira do deserto de Gobi. Diferente da primeira ex-

lation between land and humans, whether artists or not, by getting them to interact with other spaces beyond the planet we live on. The aim is to communicate with the cosmos. That we are to communicate along with him is clearly seen in *Project for Extraterrestrials*, a series devised to escape from historical and geographical confinement. Cai Guo-Qiang was living in Japan when he had the idea for a project occupying extensive territories. For one, he added 10 kilometers to the Great Wall of China near the Gobi Desert frontier, in 1993. Unlike the first experiment, which simulated meteor craters, the Great Wall event started with 15 minutes of explosions before an illuminated dragon figure emerged from the dunes. It could be seen from space but, much to



Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

periência, que recorria a simulacros de crateras produzidas por meteoros, a da muralha da China, após 15 minutos de explosões, fez surgir das dunas a figura de um dragão iluminado que podia ser visto do espaço. Para decepção do artista chinês, só terráqueos (especificamente, da China) testemunharam o espetáculo.

Conceitualmente, o foco desse trabalho é a pólvora (invenção chinesa) como signo da destruição e ao mesmo tempo da construção do novo. Esse projeto começou com círculos que exploravam os “efeitos” da queda de meteoros e evoluiu, nos últimos 20 anos, com a ampliação filosófica do conceito de interação entre o espectador e a nova situação espacial criada pela explosão da pólvora, num perpétuo estado de renascimento de imagens que, ele espera, seja assimilado pelo movimento do universo. Cai Guo-Qiang nasceu e foi criado em Quanzhou, província de Fujian, região marcada pelo respeito às tradições budistas e aberta ao misticismo. Filho de um calígrafo comunista, foi criado pela avó, que tinha uma amiga xamã, Yandou Wang. Ela se tornou a mentora espiritual do garoto, além de cuidar dele com ervas medicinais quando adoecia. Também preparava amuletos para proteger o garoto do mundo hostil. Seu interesse pela prática do feng shui certamente foi despertado em Fujian, pois essa é uma região avessa ao materialismo, que resistiu bravamente à ortodoxia da doutrina cultural maoísta. Miraculosamente, o artista escapou de ser enviado a um campo de reeducação no interior do país, uma vez que a carta de convocação do governo maoista dirigida a ele foi parar na casa de sua amiga xamã.

Por não se envolver com política, Cai Guo-Qiang foi duramente criticado por outro famoso artista chinês, Ai Weiwei, que condenou sua omissão diante do uso político dos projetos do colega pelo governo chinês (notadamente o da abertura da cerimônia da Olimpíada de Pequim, em 2008). É preciso considerar, contudo, que seu respeito aos princípios enraizados na cultura de Quanzhou, em especial o do feng shui, proibido durante a revolução cultural de Mao Tsé-Tung, foi também subversivo, na medida em que Cai Guo-Qiang sempre acreditou na configuração do planeta como resultado de correntes cósmicas que podem ajudar ou não aos que se submetem voluntariamente a elas. Certo ou errado, a pintura tradicional chinesa usa bem os elementos do feng

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

his disappointment, only earthlings (specifically Chinese ones) witnessed the spectacle.

Conceptually, the focus of this work is gunpowder (a Chinese invention) as a sign of destruction and, at the same time, construction. This project began with circles that explored the “effects” of falling meteors and evolved over 20 years along the philosophical extension of the concept of interaction between viewers and the new spatial situation created by exploding gunpowder. The result was a perpetual state of rebirth of images that – he hopes – is assimilated by the movement of the universe. Cai Guo-Qiang was born and raised in Quanzhou, in the province of Fujian, a region marked by respect for Buddhist traditions and a leaning toward mysticism. The son of a Communist calligrapher, he was raised by his grandmother, whose shaman friend Yandou Wang became his spiritual mentor, treated him with medicinal herbs when he fell ill, and prepared amulets to protect him from a hostile world. His interest in feng shui was certainly aroused in Fujian, a region averse to materialism that bravely resisted orthodox Maoist cultural doctrine. The young man miraculously dodged the Maoist government’s rural reeducation camps when a call-up letter addressed to him ended up at the house of his shaman friend.

Cai Guo-Qiang’s avoidance of political engagement was harshly criticized by another famous Chinese artist, Ai Weiwei, who condemned his omission in view of the political use of his projects by China’s government (particularly the 2008 Beijing Olympics opening ceremony). However, it has to be said that his respect for principles rooted in the culture of Quanzhou – particularly feng shui, which was banned during Mao Zedong’s Cultural Revolution – was also subversive, in that Cai Guo-Qiang has always believed in configuration of the planet as a result of cosmic currents that may or may not help those who voluntarily submit to them. Right or wrong, traditional Chinese painting makes good use of aspects of feng shui to harmonize landscape, heeding the position of compositional elements, and using blank spaces that allow the viewer’s gaze to wander around a painting.

Cai Guo-Qiang’s paintings of the 1970s support the view that his gunpowder drawings originated from



Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliqua sum in et

76
77



shui para harmonizar a paisagem, respeitando a posição dos elementos composicionais e usando espaços vazios que permitem ao olho vagar pela pintura.

As telas dos anos 1970 do pintor chinês reforçam a ideia de que a origem dos desenhos feitos com pólvora está ligada a esses mesmos princípios. Com pleno domínio no espetáculo pirotécnico do qual emergem desenhos que remetem a um cruzamento híbrido entre figuras rupestres e a paisagem chinesa clássica, Cai Guo-Qiang realizou essas experiências no CCBB sob o olhar curioso de privilegiadas testemunhas. Diante delas ele espalhou pólvora sobre o suporte, cobrindo a superfície com cartões sobre os quais ainda colocou pesados tijolos para conter a explosão e marcar os limites do desenho. Disparada a igni-

these same principles. While fully controlling the pyrotechnical spectacle from which shapes emerge that resemble a hybrid between cave drawings and classical Chinese landscapes, Cai Guo-Qiang conducted these experiences at CCBB under the curious gaze of a fortunate audience. Spectators watched him scatter gunpowder on his support and cover the surface with cards on which he also placed heavy bricks to muffle the explosion and mark the edges of the pattern. The fuse was lit; fire snaked along the powder trail and was put out by his assistants to reveal the artist's beautiful designs and narrative talent. Through destruction (with gunpowder) and reconstruction (with its residues), he let something new emerge from the rubble. This is the guiding idea





ção, o fogo correu solto e foi apagado pelos assistentes, revelando belos desenhos e o talento narrativo do artista chinês. Destruindo (com a pólvora) e reconstruindo (com seus resíduos), ele deu a oportunidade para o novo surgir dos escombros. Essa é a ideia que norteia sua criação: a do universo da ordem que emerge do caos.

A experiência de desenhar com pólvora surgiu quando Cai Guo-Qiang foi convidado para expor seu trabalho por uma pequena galeria no subúrbio de Tóquio, em 1988. Antes, sua pintura era marcadamente figurativa e pouco revolucionária. Por essa época, o artista fazia uso de conceitos ocidentais da astrofísica (buracos negros, por exemplo) para explicar essa obra. Explodia sem saber que, no Ocidente, já nos anos 1960, existiu Judy Chicago, pioneira na técnica.

De qualquer modo, Caio Guo-Qiang não se inspira em artistas contemporâneos. Sua referência máxima é o pin-

behind his creative work: a universe of order emerging from chaos.

Gunpowder drawing started when Cai Guo-Qiang was invited to show his work at a small gallery in suburban Tokyo, in 1988. Before that, his painting had been markedly figurative and not very revolutionary. By this time, he was using Western concepts from astrophysics (black holes, for example) to explain his works. When first using explosions, he was unfamiliar with Judy Chicago’s pioneering use of the technique in the West in the 1960s.

In any case, Caio Guo-Qiang did not look to contemporary artists; his most important reference is the painter El Greco. He looks to art for a way of corresponding with the supernatural, or the invisible world. Becoming a pilgrim, he followed the routes traveled by the Cretan painter, who died in exile. By elongating the propor-

Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es d
em as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et
Tem repudi derferciti abor adionse ceruptatet quibus assit optur, to es
dem as la nobit, nonsequ idernam hit volorio mo quis eveliquia sum in et

tor El Greco. O artista chinês busca na arte um meio de se corresponder com o mundo invisível, sobrenatural, e virou mesmo um peregrino, seguindo os caminhos percorridos pelo pintor de Creta, que morreu no exílio. El Greco buscava no alongamento das proporções de seus personagens não um efeito formal maneirista, mas uma correspondência visual da desarticulação física da matéria pela emergência do espírito. El Greco o faz pensar no que surge depois do fim dessa matéria. Caio Guo-Qiang acredita que o espírito sobreviva a ela, a julgar pelas longas conversas que sua avó tinha com o avô morto. Viúva aos 30, ele passou os 66 anos restantes fiel à memória do marido.

O fascínio que o artista tem pelo mundo sobrenatural deve muito a ela (e isso está documentado desde as primeiras pinturas do artista, de 1970, inclusive numa aquarela que registra o túmulo do avô). Algumas paisagens dessa época, curiosamente, guardam uma relação com as pinturas que o brasileiro Guignard fez das montanhas de Minas, em que o céu desce ao chão, eliminando a fronteira entre o território celestial e material.

Em trabalhos posteriores, como o do “muro de Berlim” (1991), inserido no Projeto para Extraterrestres, essa região fronteira é eliminada por 28 segundos de um muro de fumaça que se forma para simbolizar o péssimo hábito que a humanidade tem de construir barreiras tangíveis que separam as pessoas. Da Vincis do Povo é, portanto, um gesto de afirmação dessa abertura ao diálogo com a presença de artesãos camponeses que nada têm a ver com o mercado ou a arte estabelecida. São homens movidos pela curiosidade e pelo desejo de escapar do cotidiano por meio do sonho, nem que para isso tenham de construir aviões com tubulação de esgoto, helicópteros de madeira e minúsculos submarinos feitos de material reciclado, como os da exposição. Aparentemente, não têm função utilitária, mas, como a escada para o céu irrealizada por Cai Guo-Qiang, levam seus idealizadores a navegar pelo mundo dos sonhos, ao encontro do seu princípio de elevação: a paixão pelo conhecimento. Não faz lembrar Leonardo da Vinci?

tions of his characters, El Greco was not after a formal Mannerist effect, but rather a visual correspondence of physical disarticulation of material through emergence of spirit. El Greco prompted him to think about what emerges after the end of this material. Caio Guo-Qiang believes that spirit survives it, judging by his grandmother’s long conversations with his dead grandfather. Widowed at 30, she was faithful to her husband’s memory for her remaining 66 years.

The artist’s fascination with the supernatural world owes much to her (as documented in his early paintings in 1970 that include a watercolor of his grandfather’s grave). Some landscapes from this period oddly relate to the Brazilian artist Guignard’s paintings of the mountains of Minas Gerais, in which the sky descends to earth, eliminating the boundary between celestial and material territory.

In later works, such as “Berlin Wall” (1991), which integrates *Project for Extraterrestrials*, this border region is eliminated for 28 seconds in a smokescreen symbolizing humanity’s nefarious habit of building tangible barriers to separate people. *Peasant Da Vincis* is therefore an act of affirmation of this openness to dialogue with the presence of peasant artisans that have nothing to do with establishment art or its market. These men are moved by curiosity and the desire to escape from everyday life through dreams, even if this means assembling airplanes from sewer pipes, helicopters from wood, and tiny submarines made from recycled material such as those shown here. Apparently, they have no utilitarian function but, like Cai Guo-Qiang’s non-executed ladder to the sky, they transport their creators to the world of dreams to find their principle of elevation: a passion for knowledge. Does this not recall Leonardo da Vinci?



Xinjiang Uygur Zizhiqu

青海
Qinghai

西藏自治区
Xizang Zizhiqu

四川
Sichuan

云南
Yunnan

宁夏
Ningxia
Huizu
Zizhiqu

陕西
Shaanxi

贵州
Guizhou

广西壮族自治区
Guangxi Zhuangzu
Zizhiqu

海南
Hainan

北京
Beijing

天津
Tianjin

河北
Hebei

山西
Shanxi

山东
Shandong

河南
Henan

湖北
Hubei

湖南
Hunan

江西
Jiangxi

福建
Fujian

广东
Guangdong

江苏
Jiangsu

安徽
Anhui

浙江
Zhejiang

台湾
Taiwan

EU VIAJEI POR TODA A MINHA PÁTRIA PARA
RASTREAR AS PEGADAS DOS DA VINCIS DO POVO!
I TRAVELLED ALL THROUGH MY MOTHERLAND, TO TRACE THE GREAT
FOOTPRINTS OF PEASANT DA VINCIS!



TAO XIANGLI

1974, FUYANG, PROVINCIA DE ANHUI | ANHUI PROVINCE

Tao Xiangli, um trabalhador que estudou até a quinta série, partiu para Pequim aos dezesseis anos. Trabalhou como operário diarista, atendente de restaurante, e balconista de loja. Apesar de seus poucos recursos ele usou, durante anos, quase todo o seu dinheiro criando submarinos. Ele afirma que o sonho da maioria dos inventores é escapar da gravidade colocando aviões voando no céu — mas poucos pensam em descer ao fundo do oceano.

COMECEI MINHA JORNADA EM PEQUIM, ONDE, PRÓXIMO A ENORMES ARRANHA-CÉUS, HAVIA UM PEQUENO GRUPO DE EDIFÍCIOS CONDENADOS À DEMOLIÇÃO. RÁPIDA E SORRATEIRAMENTE ENTREI EM UM DELES.

I STARTED MY JOURNEY IN BEIJING, WHERE A TINY CLUSTER OF BUILDINGS DOOMED TO DEMOLITION SAT AT THE FOOT OF ENORMOUS SKYSCRAPERS. I QUICKLY SNUCK INTO ONE OF THEM.

LÁ, TAO ESPERAVA POR MIM, EM SUA CASA.

THERE, TAO WAS WAITING FOR ME IN HIS HOME.

Eu inventei o primeiro veículo três em um do mundo. Ele pode não só se mover para a frente, mas também subir até o céu e mergulhar na água.

I HAVE INVENTED THE FIRST THREE-IN-ONE VEHICLE IN THE WORLD. NOT ONLY CAN IT PROPEL FORWARD, BUT IT CAN ALSO SOAR UP TO THE SKY, AND DIVE INTO THE WATER.

Mas... isso já existe desde os tempos antigos, você não sabia?

BUT...SUCH A THING HAS ALREADY EXISTED SINCE ANCIENT TIMES, DIDN'T YOU KNOW THAT?

Do que você está falando?

WHAT ARE YOU TALKING ABOUT?



MAIS TARDE, TAO E EU FOMOS ATÉ UM RESERVATÓRIO DE ÁGUA CONGELADO. ELE NÃO TINHA ONDE GUARDAR SEU SUBMARINO, ENTÃO O ESCONDIA NO GELO. COM MEDO DE QUE ALGUÉM PUDESSE ROUBÁ-LO, ELE O PRENDIA COM MUITAS CORRENTES GROSSAS.

LATER TAO AND I WALKED TO A FROZEN RESERVOIR. HE DIDN'T HAVE THE SPACE TO STORE HIS SUBMARINE, SO HE HID IT IN THE ICE, AFRAID THAT SOMEONE MIGHT STEAL IT, HE SECURED IT WITH MANY LARGE CHAINS.

É tão silencioso embaixo d'água. Você não tem medo?

IT'S SO QUIET UNDERWATER. AREN'T YOU AFRAID?

Eu prefiro a tranquilidade de um submarino. É melhor que trabalhar em um karaokê barulhento.

I PREFER THE QUIET OF A SUBMARINE. BEATS WORKING AT A NOISY KARAOKE.

A que velocidade ele se move debaixo d'água?

HOW FAST DOES IT TRAVEL UNDERWATER?

É segredo! Estou guardando isso para a mídia.

THAT'S A SECRET! I'M SAVING IT FOR THE MEDIA.

Você pode projetar um porta-aviões para mim?

CAN YOU DESIGN AN AIRCRAFT CARRIER FOR ME?

Claro! Sabe, a China poderia ter um também.

OF COURSE! YOU KNOW, CHINA COULD USE ONE TOO.

Mas teria que ser melhor do que os dos Estados Unidos.

BUT IT HAS TO BE BETTER THAN THE ONES FROM THE U.S.

Ok! Apenas vou acrescentar alguns submarinos a ele.

NO PROBLEM. I'LL JUST ADD A FEW SUBMARINES TO IT.

Haha, eu adaptei o submarino para mim. Nem muito grande, nem muito pequeno.

HAHA, I TAILORED THE SUBMARINE FOR MYSELF. NOT TOO BIG, NOT TOO SMALL.

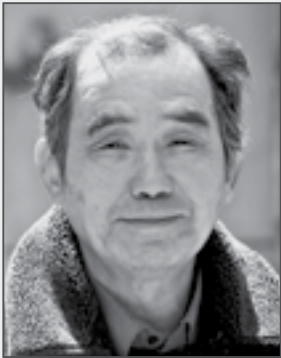
Oh, não, sou muito alto! Minha cabeça não entra!

OH NO, I'M TOO TALL! MY HEAD WON'T FIT!

Tao Xiangli, a laborer with a fifth-grade education, left for Beijing at sixteen years old. He has worked various odd jobs, including as a day laborer, a restaurant attendant, and a store clerk. Despite his modest means, he has devoted nearly all his money over the years creating submarines. He claims most inventors dream of escaping gravity by flying planes into the sky—but few think of descending down into the ocean.



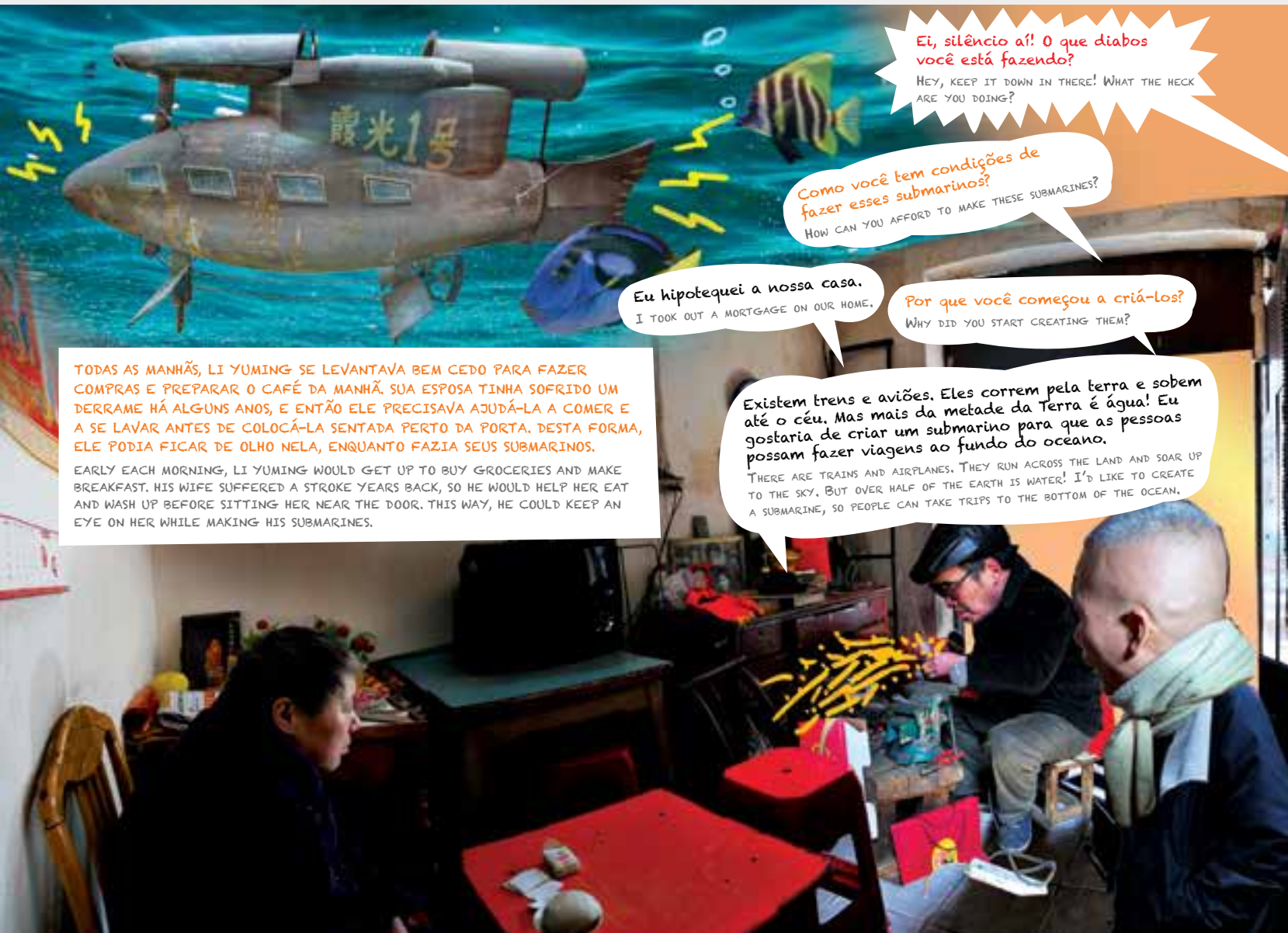
Espere um pouco... estes
submarinos são feitos
de tanques de propano!
WAIT A MINUTE...THESE SUBMARINES
ARE MADE OF PROPANE TANKS!



LI YUMING

1941, HANYANG, WUHAN, PROVÍNCIA DE HUBEI | HUBEI PROVINCE

Fascinado desde sempre por submarinos, Li Yuming hipotecou a casa para financiar suas criações. Por anos, ele construiu submarinos de turismo ampliando-se até sua série *Crepúsculo* em 2004. Com mais da metade da superfície da Terra coberta por água, ele acredita que seus submarinos podem beneficiar o público ajudando-os a viajar mais livremente.



Long fascinated with submarines, Li Yuming eventually mortgaged his home to fund his creations. For years, he has built sightseeing submarines, which grew into his *Twilight* series in 2004. With more than half of the earth's surface covered in water, he believes that his underwater boats will benefit the public by helping people travel more freely.



CAO ZHENGSHU

B. 1941 IN ANXIAN, SICHUAN PROVINCE

Cao has been building planes for over twenty years, but none of them have succeeded in taking off. He often consults with fellow inventor Wang Qiang in the neighboring village for ideas, as the latter has constructed several planes able to take off.

Despite their crudeness, Cao's own planes are quite sophisticated in design: with only one two-meter wide dirt road into his village, he once built a plane with retractable wings. Cao still waits for a better engine, claiming only then will he have a workable plane that can fly high above the rapeseed flowers in his village.

falta portugues

EM SICHUAN, A PEQUENA CIDADE DE JINYANG FICAVA EM MEIO A UM CAMPO DE FLORES DE COLZA. CAO ZHENGSHU FAZIA AVIÕES HÁ MAIS DE VINTE ANOS, MAS NENHUM DELES HAVIA CONSEGUÍDO LEVANTAR VOO.

IN SICHUAN, THE SMALL TOWN OF JINYANG SAT AMID A FIELD OF RAPESEED FLOWERS. CAO ZHENGSHU HAS MADE AIRPLANES FOR OVER TWENTY YEARS, BUT NONE OF THEM HAVE SUCCEEDED IN TAKING OFF.

PORQUE A ALDEIA SÓ TEM UMA ESTRADA DE TERRA DE CERCA DE DOIS METROS DE LARGURA, CAO PROJETOU O AVIÃO COM ASAS RETRÁTEIS. HÁ POUCO TEMPO, A VILA COMEÇOU A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA ESTRADA DE CIMENTO.

BECAUSE THE VILLAGE ONLY HAS ONE DIRT ROAD ABOUT TWO METERS WIDE, CAO DESIGNED THE PLANE WITH RETRACTABLE WINGS. RECENTLY, THE VILLAGE STARTED CONSTRUCTION OF A NEW CEMENT ROAD.

Os aviões que você fez são adoráveis! Mas a potência do motor simplesmente não é suficiente. Além disso, algumas partes continuam caindo!

THE PLANES YOU MADE ARE ADORABLE! BUT THE ENGINE POWER IS SIMPLY NOT ENOUGH. PLUS PARTS KEEP FALLING OFF!

Eu vou doar 200 iuanes para a estrada. Posso usá-la como pista de decolagem!

I'LL DONATE 200 YUAN FOR THE ROAD. I CAN USE IT AS A RUNWAY!

MAIS TARDE, CAO ME LEVOU A SUA OFICINA.

LATER, CAO TOOK ME TO HIS WORKSHOP.

Por favor, não compre um bom motor para ele! Ele pode brincar com seus aviões no chão, mas se eles realmente voarem, ele estará brincando com a própria vida.

PLEASE DON'T BUY HIM A GOOD ENGINE! HE CAN PLAY WITH HIS PLANES ON THE GROUND, BUT IF THEY ACTUALLY FLEW, HE'D BE PLAYING WITH HIS LIFE.

Por favor, compre um bom motor para mim! Com o que tenho, há uma chance de 80% de que eu vá falhar.

PLEASE BUY A GOOD ENGINE FOR ME! WITH MY CURRENT ONE, THERE'S AN 80 PERCENT CHANCE THAT I'LL FAIL.

Ele ainda acha que há uma chance de 20% de ele voar...

HE STILL THINKS THERE'S A 20 PERCENT CHANCE THAT HE WILL FLY...

SE O AVIÃO DE CAO PUDE VOAR ACIMA DAS FLORES DE COLZA, SEU SONHO TERÁ SE REALIZADO.

AS LONG AS CAO'S PLANE IS ABLE TO CLIMB ABOVE THE TOP OF THE RAPESEED FLOWERS, HIS DREAM WILL COME TRUE.

Cao has been building planes for over twenty years, but none of them have succeeded in taking off. He often consults with fellow inventor Wang Qiang in the neighboring village for ideas, as the latter has constructed several planes able to take off.

Despite their crudeness, Cao's own planes are quite sophisticated in design: with only one two-meter wide dirt road into his village, he once built a plane with retractable wings. Cao still waits for a better engine, claiming only then will he have a workable plane that can fly high above the rapeseed flowers in his village.



XIONG TIANHUA

1975, LIANPING, PROVÍNCIA DE GUANGDONG | GUANGDONG PROVINCE

Quando Xiong costumava pastorear gado sentado sobre um touro, ele observava as libélulas e andorinhas ao seu redor. “Quando eu voo no céu, eu continuo a ter o mesmo sonho que costumava ter sentado em cima de um boi.” Os biplanos que ele produz, como esperado, apresenta uma forte semelhança às libélulas da sua infância.

Por anos, Xiong aprendeu técnicas sofisticadas de soldagem de arcos para construir seus aviões. Ele se tornou tão altamente reconhecido no seu município como um soldador habilidoso que presentemente faz o trabalho de solda dois meses por ano para poder manter seu sonho de voar nos outros dez meses.

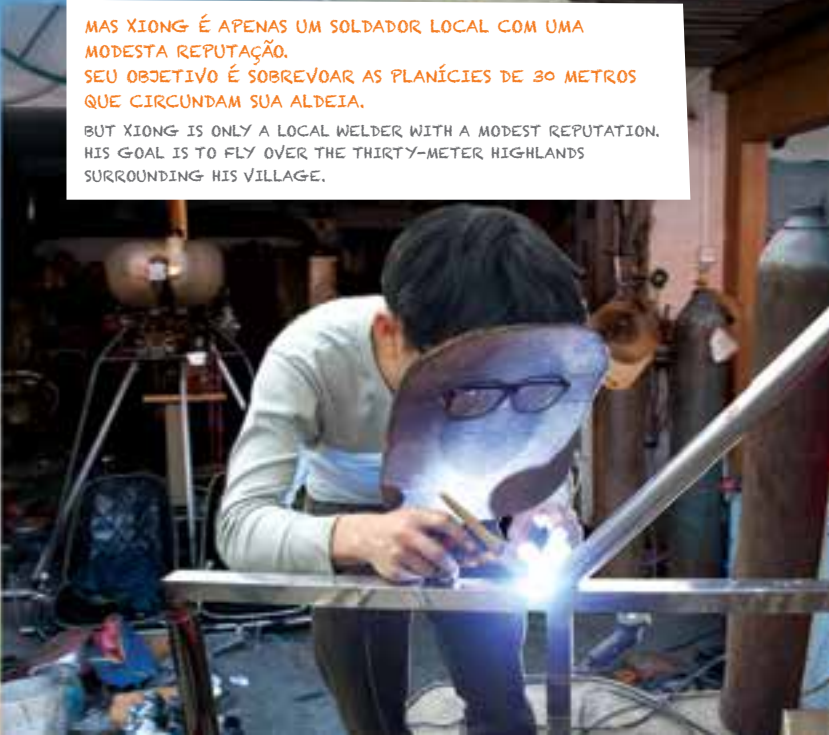
XIONG TIANHUA PASSOU SUA JUVENTUDE DEVANEANDO ENQUANTO PASTOREAVA TOUROS E OBSERVAVA LIBÉLULAS ZUMBINDO. JÁ ADULTO, ELE SONHA EM TER SUA PRÓPRIA PISTA PARA ESTACIONAR ALI OS MUITOS AVIÕES QUE CONSTRUÍU.

XIONG TIANHUA SPENT HIS YOUTH DAYDREAMING WHILE HERDING BULLS AND WATCHING DRAGONFLIES BUZZ OVERHEAD. AS AN ADULT, HE DREAMS OF OWNING HIS OWN RUNWAY TO PARK THE MANY PLANES HE HAS BUILT.



MAS XIONG É APENAS UM SOLDADOR LOCAL COM UMA MODESTA REPUTAÇÃO. SEU OBJETIVO É SOBREVOAR AS PLANÍCIES DE 30 METROS QUE CIRCUNDAM SUA ALDEIA.

BUT XIONG IS ONLY A LOCAL WELDER WITH A MODEST REPUTATION. HIS GOAL IS TO FLY OVER THE THIRTY-METER HIGHLANDS SURROUNDING HIS VILLAGE.



When Xiong used to herd cattle sitting on the back of a bull, he would daydream and watch the dragonflies and swallows around him. “When I fly in the sky, I continue to have the same dream I had when I was swaying on a cow’s back.” The biplanes he makes, unsurprisingly, bear strong resemblance to the dragonflies of his youth.

Over the years, Xiong learned sophisticated arc welding techniques to build his planes. He became so highly regarded in his county as a skillful welder that he is able to weld two months out of a year to support his dreams of flying for the other ten months.



WANG QIANG

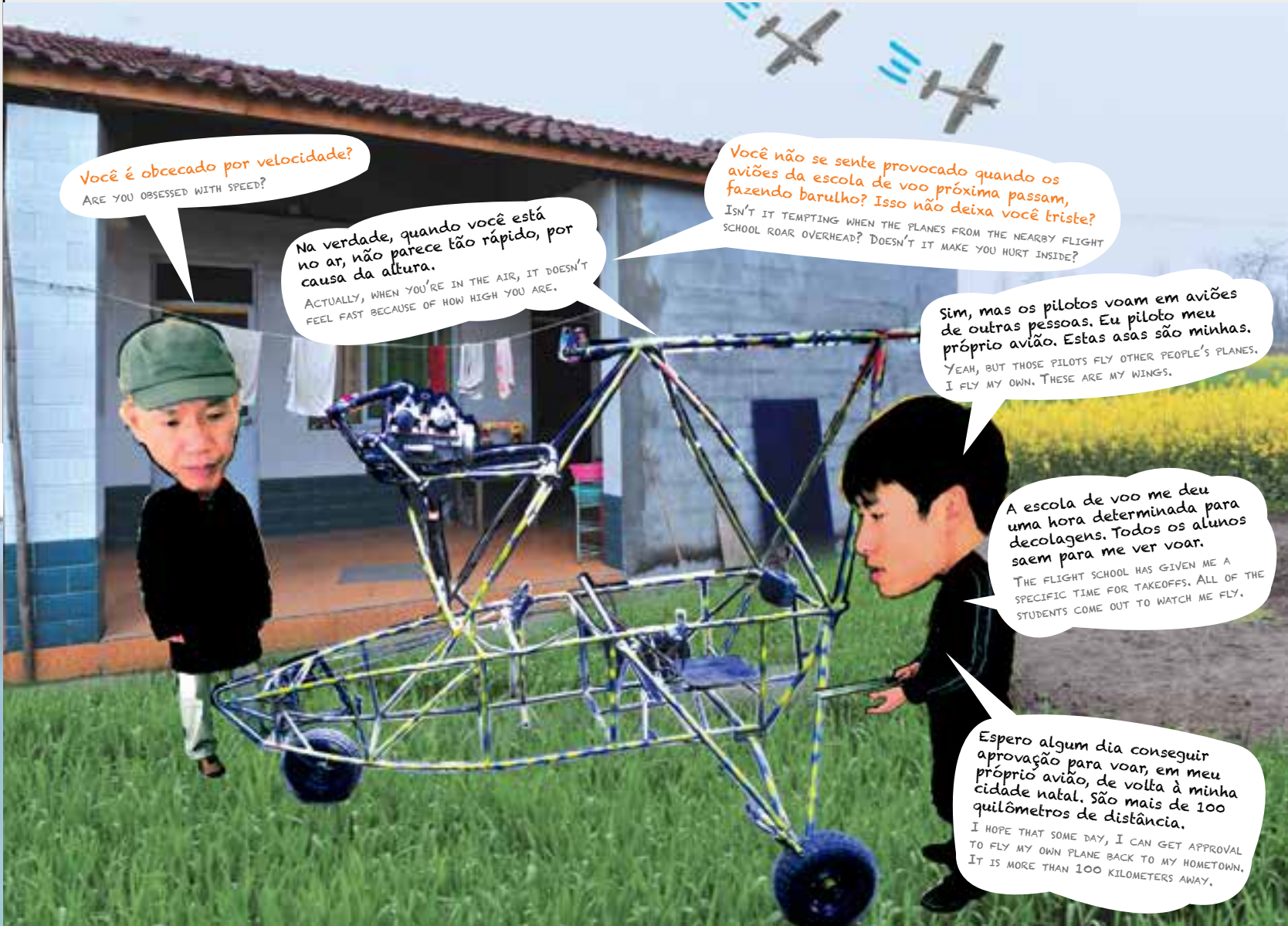
1976, ANXIAN, PROVÍNCIA DE SICHUAN | SICHUAN PROVINCE

Com a família toda trabalhando no negócio de cabeleiros na sua cidade natal de Anxian, Wang aderiu a profissão aos dezesseis anos, e eventualmente, abriu o seu próprio salão. No entanto, Wang sempre fora fascinado pelo voo, e continua a construir seus próprios aviões. Ele trabalha em seu aviões próximo à uma escola de voo, onde pode frequentemente realizar voos de teste em seus inventos: “Eu gosto de pilotar meu próprio avião. Me dá a sensação de ter as minhas próprias asas.” O sonho de Wang é obter um dia a aprovação do governo para pilotar seu próprio avião voando de Miang Yang para a sua cidade natal Anxian, a mais de 100 quilômetros de distância.



WANG QIANG É UM CABELEIREIRO CONHECIDO NA CIDADE. ELE CORTOU O MEU CABELO DURANTE MINHA VISITA.
WANG QIANG IS A WELL-KNOWN HAIR STYLIST IN TOWN. I HAD HIM CUT MY HAIR DURING MY VISIT.

Wang Qiang é tão bonito e talentoso! Ele pode cortar cabelos, correr em motos e fazer aviões!
WANG QIANG IS SO HANDSOME AND TALENTED! HE CAN STYLE YOUR HAIR, RACE MOTORCYCLES, AND MAKE AIRPLANES!



Você é obcecado por velocidade?
ARE YOU OBSESSED WITH SPEED?

Na verdade, quando você está no ar, não parece tão rápido, por causa da altura.
ACTUALLY, WHEN YOU'RE IN THE AIR, IT DOESN'T FEEL FAST BECAUSE OF HOW HIGH YOU ARE.

Você não se sente provocado quando os aviões da escola de voo próxima passam, fazendo barulho? Isso não deixa você triste?
ISN'T IT TEMPTING WHEN THE PLANES FROM THE NEARBY FLIGHT SCHOOL ROAR OVERHEAD? DOESN'T IT MAKE YOU HURT INSIDE?

Sim, mas os pilotos voam em aviões de outras pessoas. Eu piloto meu próprio avião. Estas asas são minhas.
YEAH, BUT THOSE PILOTS FLY OTHER PEOPLE'S PLANES. I FLY MY OWN. THESE ARE MY WINGS.

A escola de voo me deu uma hora determinada para decolagens. Todos os alunos saem para me ver voar.
THE FLIGHT SCHOOL HAS GIVEN ME A SPECIFIC TIME FOR TAKEOFFS. ALL OF THE STUDENTS COME OUT TO WATCH ME FLY.

Espero algum dia conseguir aprovação para voar, em meu próprio avião, de volta à minha cidade natal. São mais de 100 quilômetros de distância.
I HOPE THAT SOME DAY, I CAN GET APPROVAL TO FLY MY OWN PLANE BACK TO MY HOMETOWN. IT IS MORE THAN 100 KILOMETERS AWAY.

With his entire family in the hairdressing business in their hometown of Anxian, Wang joined the profession at age sixteen, and eventually opened his own hair salon. Yet Wang has always been fascinated with flying, and continues to construct his own planes. He works on his planes next to a flight school, where he often test-flies his inventions: “I like to fly my own plane. It makes me feel like I have my own wings.” Wang’s dream is to one day obtain government approval that will let him pilot his own plane and fly from Mian Yang to his hometown of Anxian, more than 100 kilometers away.

MAIS TARDE NAQUELE DIA, A MÃE DE WANG QIANG PREPAROU UMA GRANDE REFEIÇÃO PARA TODOS. ENQUANTO WANG FAZIA VOAR UM AEROMODELO QUE ELE CONSTRUÍRA QUANDO ERA CRIANÇA, EU EMPINAVA UMA PIPA.

LATER THAT DAY, WANG QIANG'S MOTHER COOKED A LARGE MEAL FOR EVERYONE. WHILE WANG FLEW A MODEL AIRPLANE HE MADE AS A CHILD, I FLEW A KITE.





XU BIN

1975, JIANGSHAN, PROVÍNCIA DE ZHEJIANG | ZHEJIANG PROVINCE

Aos vinte anos de idade, Xu Bin sonhou em construir seu próprio veículo que pudesse voar no céu. “Voar é tão viciante que às vezes eu esqueço que estou sem combustível. Mas desde que haja um pouco de vento, o rotor ainda permitirá que o avião desça suavemente para a terra.” O avião de Xu era um dos poucos na China que pode não apenas decolar, mas também se sustentar no ar. Apesar de construir aeronaves pequenas, em um local inadequado deixado pelo pai, ele tem esperanças de um dia poder estruturar uma moderna linha de fabricação de aviões, ou administrar uma escola de voo.



At twenty years old, Xu Bin dreamed of building his own aircraft to fly up into the sky. “Flying is so addictive that sometimes I forget that I’m running out of fuel. But as long as there is a bit of wind, the rotor will still allow the plane to fall gently to earth.” Xu’s planes are the few in China that can not only take off, but also sustain itself in the air. Although he built his aircrafts in a small, run-down workshop left to him by his father, he hopes to one day establish a modernized production line for planes, or run a flight school.



WU SHUZAI

B. 1942 EM QIANSHAN, PROVÍNCIA DE JIANGXI | JIANGXI PROVINCE

Quando questionado sobre o motivo porque resolveu construir helicópteros, Wu respondeu simplesmente “É fácil fazer um helicóptero porque um helicóptero é somente um assento voador.” Uma vez, quando era ainda viva, sua esposa arrancou parte da sua primeira aeronave para usar como lenha para que ele não desperdiçasse os recursos já tão escassos da família. Em 2010, Cai visitou a casa de Wu numa montanha remota de Qianshan para recuperar o helicóptero do inventor. A vila inteira saiu erguendo o helicóptero em seus ombros, carregando-o até um caminhão na entrada da vila. A multidão formava uma linha que se distribuía por entre os campos e as ruas estreitas, como se fizessem parte de uma cerimônia de despedida para enviá-lo à um deus. O helicóptero de Wu, que nunca antes havia saído pela porta da sua casa, foi levado a Shanghai, depois Brasília, e agora São Paulo.



When asked why he decided to construct helicopters, Wu replied simply, “It’s easy to make a helicopter because a helicopter is just a flying stool.” Once, when his wife was still alive, she tore apart his first aircraft for firewood so that he wouldn’t squander away their family’s already impoverished resources. In 2010, Cai visited Wu’s home in the remote mountains of Qianshan to retrieve the inventor’s wooden helicopter. The entire village came out and hoisted the helicopter onto their shoulders, carrying it to a truck at the village entrance. The crowd formed a line winding through the fields along the narrow road, as if part of a ceremony to send off a god. Wu’s helicopter, which had previously never left his doorstep, first went to Shanghai, then to Brasília, now to São Paulo, and then finally to Rio de Janeiro.

TODA A ALDEIA FOI VER WU PARTIR E O AJUDOU A COLOCAR SEU AVIÃO EM UM CAMINHÃO FORA DA ALDEIA. A MULTIDÃO FORMOU UMA LONGA FILA, QUE SE ESTENDIA AO LONGO DA ESTRADA ESTREITA. ERA COMO UMA CERIMÔNIA DE DESPEDIDA DE UM DEUS.

THE ENTIRE VILLAGE CAME OUT TO SEE WU OFF AND HELP PUT HIS AIRCRAFT ON A TRUCK OUTSIDE THE VILLAGE. THE CROWD FORMED A LONG LINE STRETCHING OUT ALONG THE NARROW ROAD. IT WAS LIKE A CEREMONY TO SEND OFF A GOD.



É como se eu estivesse casando uma filha.
IT'S LIKE I AM MARRYING OFF A DAUGHTER.

Sim, mas quando você chegar em Xangai, você verá sua "filha" lindamente pendurada na sala de exposição!

YES, BUT WHEN YOU ARRIVE AT SHANGHAI, YOU'LL SEE YOUR "DAUGHTER" HANGING BEAUTIFULLY IN THE EXHIBITION HALL!



low resolution
image

TAN CHENGNIAN

1957-2007, B. WEIFANG, PROVÍNCIA DE SHANDONG | SHANDONG PROVINCE

Durante a sua vida, Tan Chengnian construiu três aviões, incluindo o que ele levou a sua esposa para dar uma volta no seu aniversário de um ano. Anos depois, no dia 8 de Abril de 2007, a vida de Tan se findou quando o seu avião Cheng Nian No. 3 colidiu em um quintal da Ruan Village. Quando os aldeãos procuraram por entre os destroços, eles acharam o corpo de Tan. Ao suspenderem no teto o motor quebrado e as partes recuperadas da colisão para se assemelhar a uma chuva de meteoros, Monumento serve como uma homenagem silenciosa para todos os inventores do povo e a sua coragem

COMO PRESENTE DE ANIVERSÁRIO PARA SUA ESPOSA, TAN CHENGNIAN A LEVOU PARA UM PASSEIO EM SEU AVIÃO FEITO EM CASA, CHENG NIAN Nº 3. AS A BIRTHDAY GIFT TO HIS WIFE, TAN CHENGNIAN TOOK HER FOR A RIDE IN HIS HOME-MADE PLANE, CHENG NIAN NO. 3.



Quem disse que os homens chineses não são românticos?
WHO SAYS CHINESE MEN AREN'T ROMANTIC?

ÀS 15H DO DIA 8 DE ABRIL DE 2007, UM AVIÃO CAIU EM UM QUINTAL NA ALDEIA DE RUAN. QUANDO OS MORADORES EXAMINAVAM OS DESTROÇOS, ELES ENCONTRARAM O CORPO DE TAN CHENGNIAN. A MORTE DO CAMONÊS TAN CHENGNIAN EM SEU VOO NOS MOSTROU A CORAGEM E O SACRIFÍCIO NECESSÁRIOS PARA PERSEGUIR SEUS SONHOS NESTE MUNDO. AT 3:00 PM ON APRIL 8, 2007, A PLANE CRASHED INTO A BACKYARD IN RUAN VILLAGE. WHEN VILLAGERS SEARCHED THROUGH THE WRECKAGE, THEY FOUND TAN CHENGNIAN'S BODY. PEASANT TAN CHENGNIAN'S DEATH FROM HIS FLIGHT SHOWED US THE COURAGE AND SACRIFICE NEEDED TO PURSUE YOUR DREAMS IN THIS WORLD.



UM MOTOR QUEBRADO ACHADO NOS DESTROÇOS ESTÁ PENDURADO NO TETO DA EXPOSIÇÃO DA VINCIS DO POVO, EM LOUVOR A TODOS OS INVENTORES CAMPONESES. A BROKEN MOTOR FROM THE WRECKAGE HUNG FROM THE CEILING OF THE PEASANT DA VINCIS EXHIBITION AS A EULOGY TO ALL PEASANT INVENTORS.



In his lifetime, Tan Chengnian built three planes, including one that he took his wife on a ride for on her birthday one year. On April 8, 2007, Tan's life was cut short when his plane Cheng Nian No. 3 crashed into a backyard in Ruan Village. When villagers searched through the wreckage, they found Tan's body. With the broken motor and salvaged parts from the crash suspended from the ceiling to appear like a meteor shower, Monument serves as a quiet eulogy to all peasant inventors for their courage and sacrifice, and as an acknowledgment of the reality that each of them face.



DU WENDA

1966, XIAOXIAN, PROVÍNCIA DE ANHUI | ANHUI PROVINCE

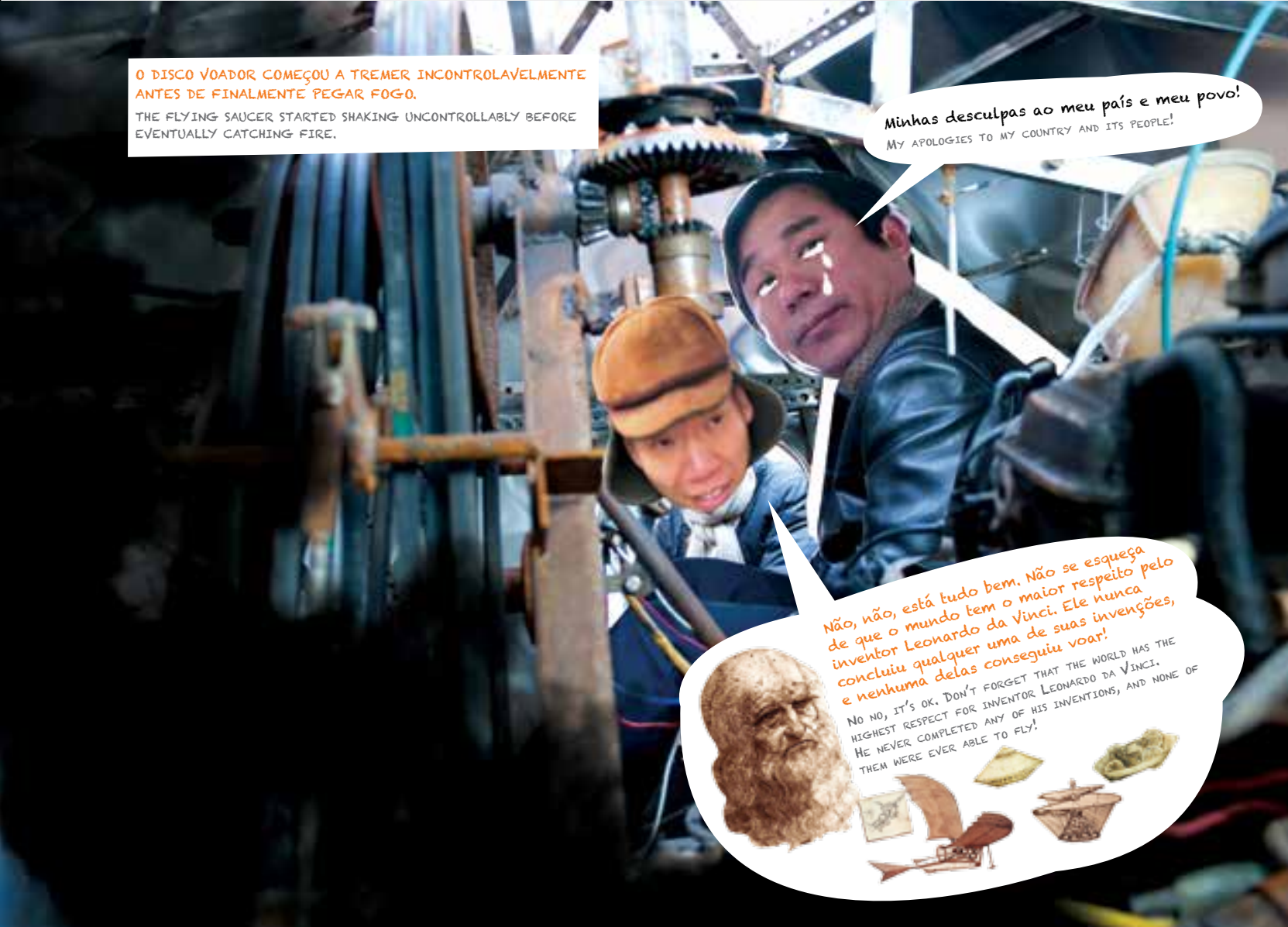
Du Wenda mostrou interesse em discos voadores ao ver, aos dez anos de idade, uma cópia da revista *Sci Fi*. Desde então se dedica a criar um disco voador que funcione.

Cai trabalhou junto com Du pela primeira vez na 51ª Bienal de Veneza em 2005 onde Cai foi curador do primeiro Pavilhão da China e convidou Du para que expusesse um de seus discos voadores. Desde então Cai tem colecionado alguns de seus discos voadores, embora nenhum deles tenha sido capaz de levantar voo. Du imagina que um dia, sua “nave em forma de disco” possa um dia ser usado na aviação militar ou civil, turismo, ou apenas como um meio de transporte aéreo de baixa altitude para o dia-a-dia.



CONVIDEI DU WENDA PARA EXPOR NA BIENAL DE VENEZA, EM 2005. LÁ, ELE SE SENTOU NERVOSAMENTE NOS CONTROLES DE SEU DISCO VOADOR, ENQUANTO O MOTOR RUGIA E AS HÉLICES COMEÇAVAM A GIRAR RAPIDAMENTE.

I INVITED DU WENDA TO SHOW AT THE VENICE BIENNALE IN 2005. THERE, HE SAT NERVOUSLY AT THE CONTROLS OF HIS FLYING SAUCER AS THE ENGINE ROARED TO LIFE AND THE PROPELLERS BEGAN TO ROTATE RAPIDLY.



Du Wenda pinpoints his interest in flying saucers to when he picked up a copy of *Sci Fi* magazine at ten years old. Ever since, he has devoted himself to creating a workable flying saucer.

Cai first collaborated with Du at the 51st Venice Biennale in 2005, where Cai acted as curator for the first China Pavilion and invited Du to exhibit one of his flying saucers. Cai has since collected a number of his flying saucers, though none of them have been able to completely lift off the ground. Du fantasizes that one day, his “saucer-shaped aircraft” will be put to use in military or civilian aviation, for sightseeing, or as a daily means of low-altitude airborne transportation.

MAIS TARDE, VISITEI XIAOXIAN, ANHUI, UMA CIDADE
A MILHARES DE QUILOMETROS DE PEQUIM.

LATER, I VISITED XIAOXIAN, ANHUI, A TOWN THOUSANDS
OF KILOMETERS FROM BEIJING.

Você disse que ia me visitar em
Xiaoxian, mas nunca pensei que você
realmente viesse!
YOU SAID YOU'D VISIT ME IN XIAOXIAN, BUT
I NEVER THOUGHT YOU'D REALLY COME!

Eu estava curioso a respeito
das críticas que você receberia
ao voltar da Bienal de Veneza.
I WAS CURIOUS ABOUT THE PRESS YOU'D RECEIVE
AFTER YOUR RETURN FROM THE VENICE BIENNALE.

A maior parte da crítica de minha
cidade natal foi negativa. Mas isso
não vai me fazer parar. Estou ocupado
desenvolvendo um ônibus espacial.
MOST OF THE PRESS FROM MY HOMETOWN WAS NEGATIVE.
BUT THAT WON'T STOP ME. I'M BUSY DEVELOPING A SPACE SHUTTLE.





WU YULU

1962, TONGZHOU, PEQUIM | BEIJING

Wu nunca trabalhou nos campos da região rural de Tongxian, preferindo trancar-se no quarto e esmiuçar seus dispositivos eletrônicos. Era frequentemente alvo de zombaria dos seus vizinhos pela sua excentricidade, mas em 1987, o sucesso veio na forma de um robusto robô de vinte centímetros de altura que podia andar e dançar. Wu Yulu deu-lhe o nome de “Big Wu”, e posteriormente, seus robôs começaram a perambular pela Vila de Tongzhou, cada um com sua capacidade única. Por mais de vinte cinco anos, ele inventou mais de sessenta robôs: “Eles são mais importantes para mim que meus filhos!”

WU YULU FOI UM CAMPONÊS QUE NUNCA TRABALHOU UM ÚNICO DIA NOS CAMPOS EM TODA SUA VIDA. EM VEZ DISSO, OS MORADORES MUITAS VEZES O ENCONTRAVAM ORGULHOSAMENTE PASSEANDO COM SEUS ROBÔS.

WU YULU WAS A PEASANT WHO NEVER WORKED A DAY IN HIS LIFE IN THE FIELDS. INSTEAD, VILLAGERS OFTEN FOUND HIM PROUDLY RIDING AROUND WITH HIS ROBOTS.

Eu sou um robô puxando carrinho. Wu Yulu é o meu pai, eu levo o meu pai para a rua. Obrigado!
I AM A ROBOT PULLING CART. WU YULU IS MY DAD, I TAKE MY DAD TO THE STREET. THANK YOU!

Que preguiçoso!
Ele fez toda sua fama e fortuna construindo robôs. Ele está sempre na TV e nos jornais. Ele tem até uma esposa bonita!
WHAT A SLACKER! HE GAINED ALL HIS FAME AND FORTUNE BY BUILDING ROBOTS. HE'S ALWAYS ON TV AND IN THE NEWSPAPERS. HE EVEN HAS A PRETTY WIFE!



Por que você não cria um robô para responder à imprensa para você?
As perguntas são sempre as mesmas, de qualquer maneira.
WHY DON'T YOU CREATE A ROBOT TO RESPOND TO THE MEDIA FOR YOU? THEIR QUESTIONS ARE ALL THE SAME ANYWAY.

Eu falo com a imprensa todos os dias, e isso me toma muito do tempo que eu deveria usar para fazer robôs!
I SPEAK TO THE MEDIA EVERY DAY, AND IT TAKES UP A LOT OF TIME THAT SHOULD BE SPENT MAKING ROBOTS!

Ei, essa não é uma má ideia. Você é muito criativo.
HEY, THAT'S NOT A BAD IDEA. YOU'RE PRETTY CREATIVE.

Wu has never worked once in the fields in the countryside of Tongxian, instead preferring to hide in his room tinkering with his gadgets. He was often mocked by other villagers for his eccentricity, but in 1987, success came in the form of a crude robot standing twenty centimeters tall that could both walk and dance. Wu Yulu gave it the name “Big Wu,” and subsequently, his robots began to roam his village of Tongzhou, each with their own unique expertise. Over the course of twenty-five years, he has invented over sixty individual robots: “They are more important to me than my children!”

Eu tenho outra ideia! Você poderia fazer um robô para massageá-lo!
I HAVE ANOTHER IDEA! YOU COULD MAKE A ROBOT TO MASSAGE YOU!

Haha, eu faria uma garota de 18 anos!
HAHA, I'D MAKE AN EIGHTEEN-YEAR-OLD GIRL!

Não deixe sua mulher ouvi-lo!
DON'T LET YOUR WIFE HEAR YOU!

Eu direi a ela que eu a fiz para você. Você já coleciona cerca de 30 dos meus robôs mesmo.
I'LL TELL HER THAT I MADE IT FOR YOU. YOU'VE COLLECTED ABOUT 30 OF MY ROBOTS ANYWAY.

Eu não quero nenhum robô me tocando.
I DON'T WANT ANY ROBOTS TO TOUCH ME.





low resolution
image

YI RUILONG

1943–2013, DALIAN, PROVÍNCIA DE LIAONING | LIAONING PROVINCE

Funcionário aposentado de uma fábrica de papel, Yi tem feito suas próprias asa-deltas desde 1986. Em Julho de 1990, ele se tornou o primeiro homem a voar em uma asa-delta fabricada em casa, em uma altitude de mais de 3000 metros, usando *Vento Heróico* à partir do cume do Monte Emei. Durante as duas décadas seguintes, Yi voou mais de cem vezes sobre dezenas de montanhas famosas da China, se tornando várias vezes pioneiro e inclusive, intitulado como “O primeiro homem-pássaro da China” pela mídia.

No dia 24 de fevereiro de 2013, Yi aos 70 anos de idade, caiu no lago de Hanyuan, Província de Sichuan enquanto tentava fazer uma manobra com sua asa-delta. Após uma busca exaustiva, seu corpo foi achado depois de dois dias. Seu acidente ilumina a bravura dos inventores assim como as implicações sociais em seus atos. Expressamos nossas condolências e respeito pelos sacrifícios que são feitos para realizarem seus sonhos.

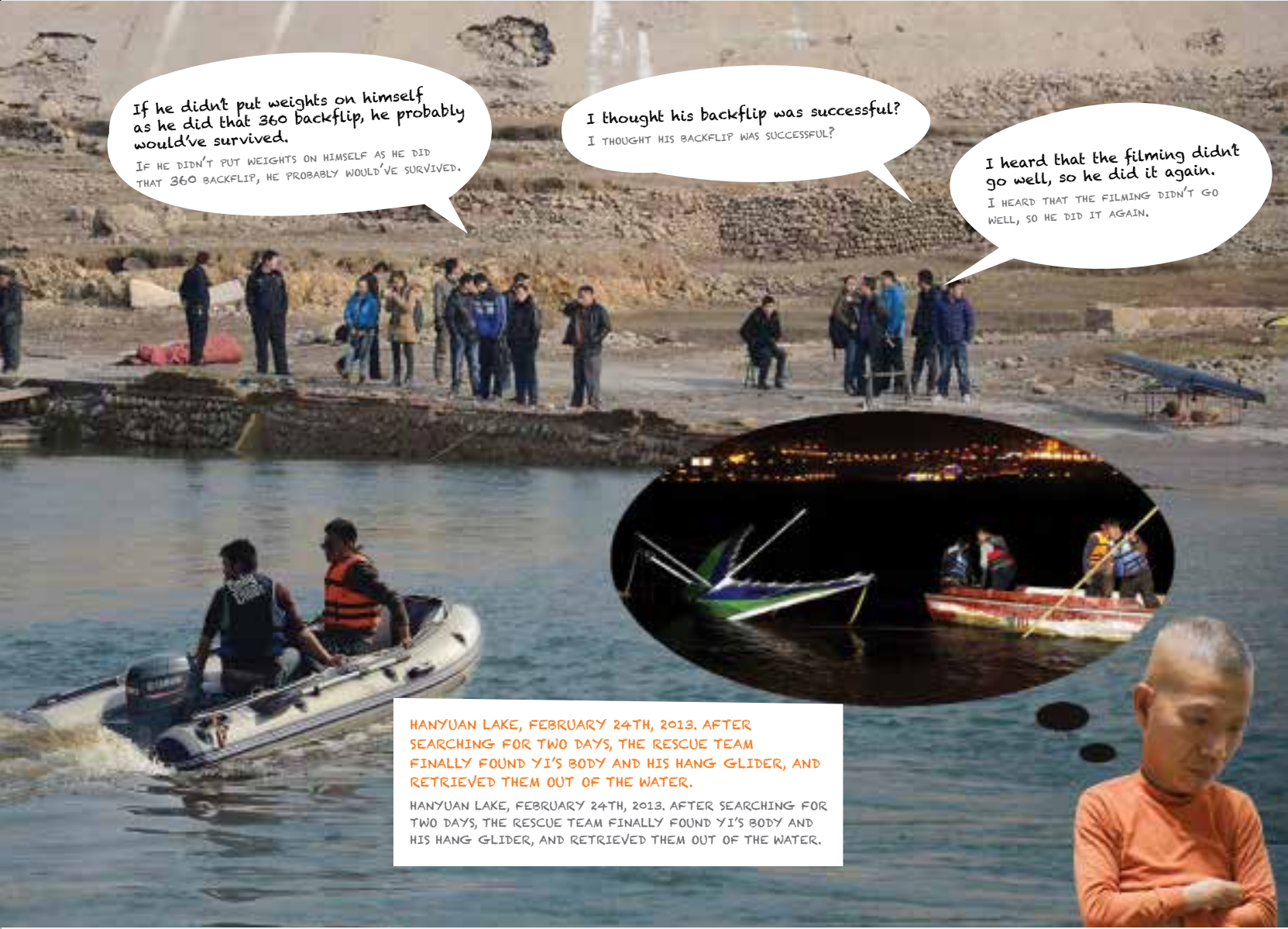
Yi Ruilong's hang glider dangles quietly above the bustling streets of São Paulo. Most people are unaware the peasant inventor, also known as "China's first birdman," had recently died in an accident in 2013.

YI RUILONG'S HANG GLIDER DANGLES QUIETLY ABOVE THE BUSTLING STREETS OF SÃO PAULO. MOST PEOPLE ARE UNAWARE THE PEASANT INVENTOR, ALSO KNOWN AS "CHINA'S FIRST BIRDMAN," HAD RECENTLY DIED IN AN ACCIDENT IN 2013.



colocar o português qdo chegar

I conquered many great mountains across the nation with my homemade hang gliders. I CONQUERED MANY GREAT MOUNTAINS ACROSS THE NATION WITH MY HOMEMADE HANG GLIDERS.



If he didn't put weights on himself as he did that 360 backflip, he probably would've survived. IF HE DIDN'T PUT WEIGHTS ON HIMSELF AS HE DID THAT 360 BACKFLIP, HE PROBABLY WOULD'VE SURVIVED.

I thought his backflip was successful? I THOUGHT HIS BACKFLIP WAS SUCCESSFUL?

I heard that the filming didn't go well, so he did it again. I HEARD THAT THE FILMING DIDN'T GO WELL, SO HE DID IT AGAIN.

HANYUAN LAKE, FEBRUARY 24TH, 2013. AFTER SEARCHING FOR TWO DAYS, THE RESCUE TEAM FINALLY FOUND YI'S BODY AND HIS HANG GLIDER, AND RETRIEVED THEM OUT OF THE WATER.

HANYUAN LAKE, FEBRUARY 24TH, 2013. AFTER SEARCHING FOR TWO DAYS, THE RESCUE TEAM FINALLY FOUND YI'S BODY AND HIS HANG GLIDER, AND RETRIEVED THEM OUT OF THE WATER.

A retired paper factory employee, Yi had been making his own hang gliders since 1986. In July 1990, he became the first man to fly a homemade hang glider over an altitude of 3,000 meters, using *Heroic Wind* to float down from the summit of the Mount Emei. Over the next two decades, Yi flew more than 100 times over dozens of famous mountains in China, and created many firsts, including being coined “China’s first bird man” by the media.

On February 24, 2013, 70-year-old Yi fell into Hanyuan Lake, Sichuan Province while attempting to do a 360 backflip on his hang glider. After an exhaustive search, his body was retrieved two days later. His accident again sheds light on each inventor’s bravery as well as the social implications of their actions, and we express our condolences and respect for the sacrifices they make to realize their dreams.

we don't have
this image

CHEN ZHONGZHI

B. 1987 EM ZHANGPU, PROVÍNCIA DE FUJIAN | FUJIAN PROVINCE

Embora tenha construído aviões por anos, Chen voou em um avião pela primeira vez quando foi a Shanghai para a inauguração da exposição Peasant Da Vincis em 2010. Seus aviões, como o Avião de Madeira, eram demasiadamente pesados para decolarem, ou eram impedidos de voar por policiais preocupados com a segurança pública.Ainda assim, Chen gostaria de persistir com seu sonho de voar - ele chegou até a projetar um avião-tanque de reabastecimento.

Though Chen has been building planes for years, the first time he ever flew in one was when he came to Shanghai for the Peasant Da Vincis exhibition opening in 2010. His planes, such as Wooden Airplane, have been far too unwieldy to take off, or have been stopped by police for fear of public safety. Regardless, Chen would still like to pursue his dream of flying—he's even gone as far as designing a refueling tanker plane.



EXPOSIÇÕES NO BRASIL
EXHIBITIONS IN BRAZIL

BRASILIA
SÃO PAULO
RIO DE JANEIRO





MUSEU NACIONAL DE CORREIOS

350 anos
CORREIOS
#vamaisslonge

NUNCA
APRENDI
A POUSAR

“Never learned how to land.
Brasília







Aimin Cui
Fonte de bon
Yongguang Fan
radador eólico
Yan j
niguang
Permu
Solar
Shao
ng Yang
Disc
edor Verde
ji Nie
ala de efeito e
Bin Liu Carro

Mingwu Song
Helicóptero
bas de de água verde
Yuxiang zheng
Avião
an Zhai
Avião
tador de energia
Shao
m Liu
Disc
o-voador
Jiayi Han
Robô
ngyuan Zhou
Avião
stufa

Jinlin Zheng
Carro de corrida
Jinduo zheng
Carro de corrida
Chengnian Tan
Naufrago de avião
Yulu Wu
Robô
Zhengshu Cao
Avião
Yuming Li
Submarino

Qiang Wang
Avião
Ruilong Yi
Paraglider
Xiangli Tao
Submarino
Bin Xia
Autogiro
Wenda Du
Disco-voador
Tianhua
Avião
de Madeira

Zhongzhi C
Avião de ma
Xueteng L
Triciclo
Minjiang
Conversível
Zhing Jin Bai
Asa delta
Xiong
zhiqui Pi
Veículo Anfíbio

hen Wei Z
Tanque
deira
Shenglai zhe
Submarino
Yanzhao zhe
Balão de ar
Daocheng Su
Avião
Zengquang z
Helicóptero













SE VOCÊ PODE VOAR





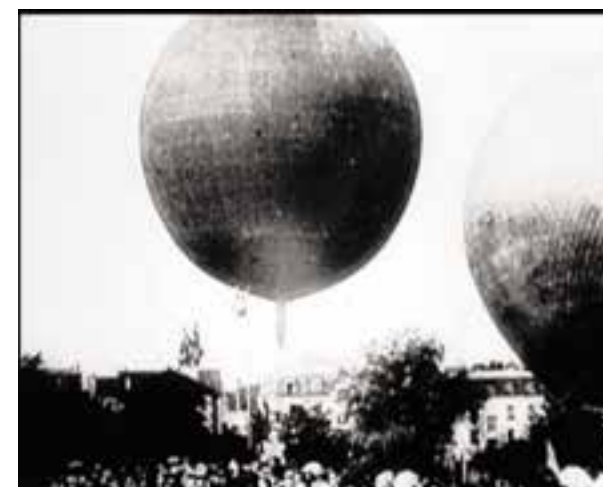






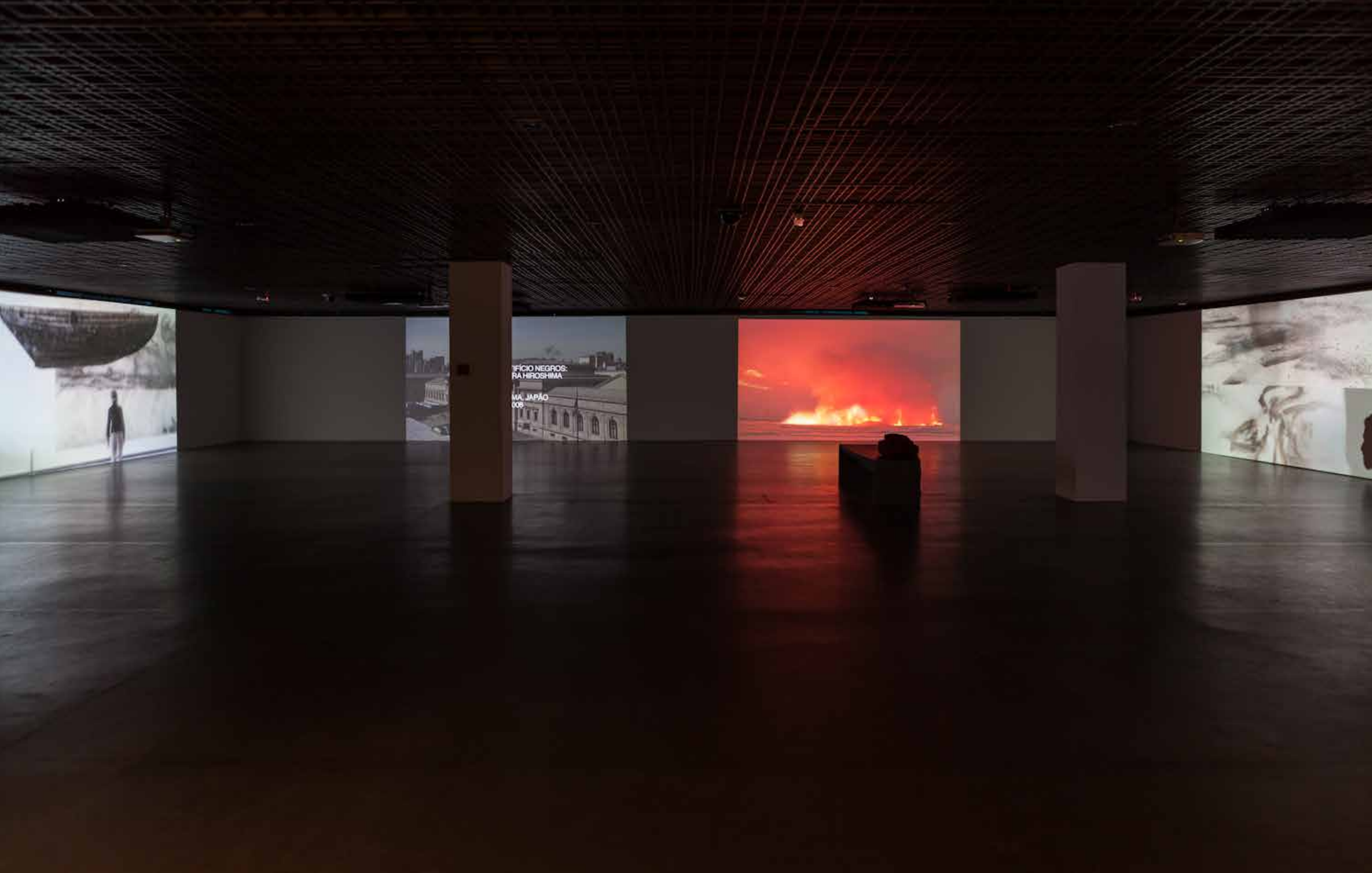






潘公展





OFÍCIO NEGROS:
RA HIROSHIMA

MA JAPÃO
008

should we leave this
page for all image
captions that appear
until here?
we can try and see if this
works....









gatefold

should we leave this
page for all image
captions that appear
until here?
we can try and see if this
works....

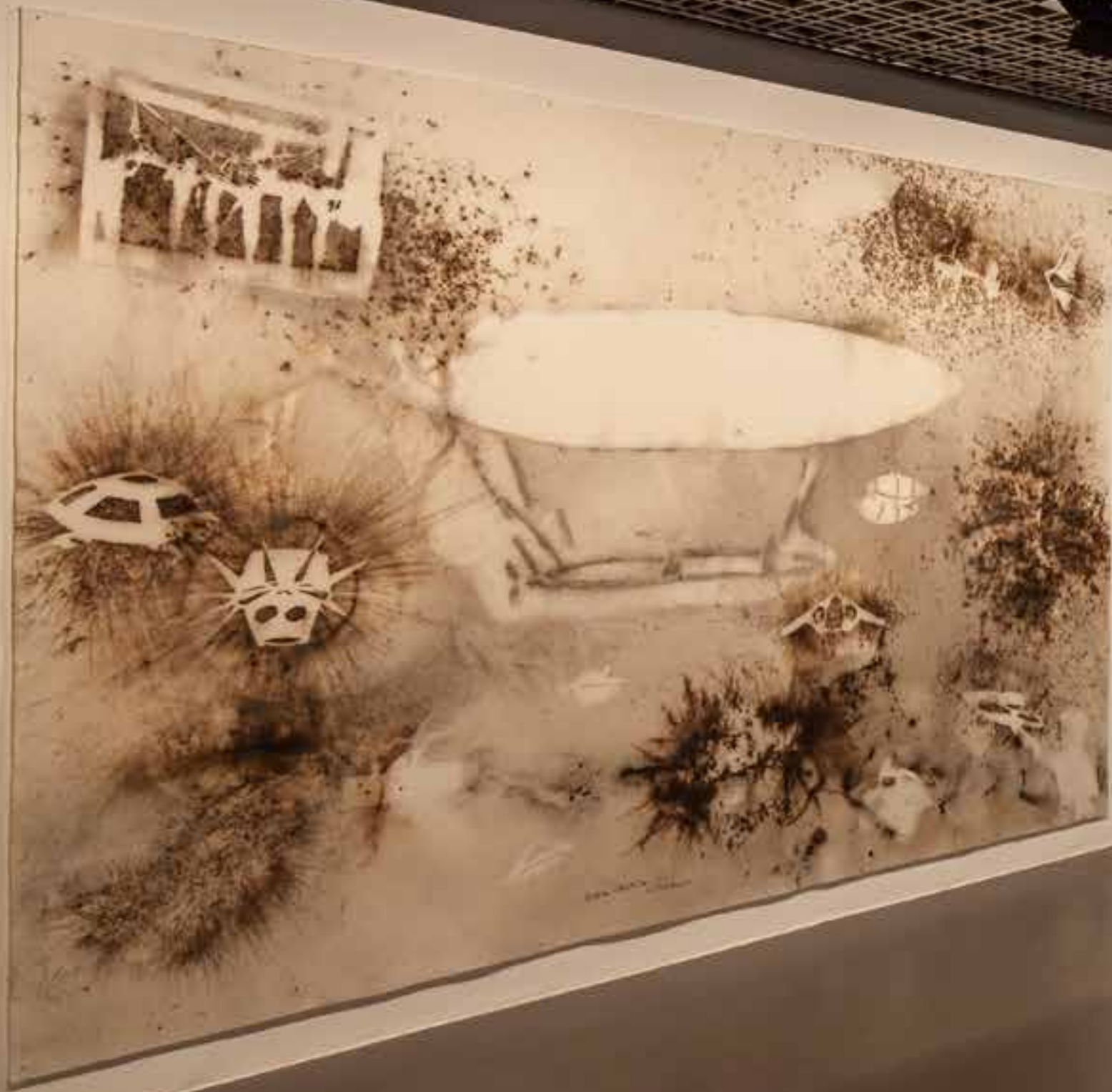




Instamission Series

Carnival Rehearsal Carnival Rehearsal, CCBF Brasília, 2013





should we leave this
page for all image
captions that appear
until here?
we can try and see if this
works....



BIOGRAFIA DO ARTISTA

ARTIST BIOGRAPHY

Cai Guo-Qiang nasceu em 1957 na cidade de Quanzhou, província de Fujian. China. Formado em cenografia pela Academia de Teatro de Xangai, construiu uma trajetória artística que passa por várias linguagens, desde desenho até instalação, vídeo e performance. À época em que residiu no Japão, de 1986 a 1995, o artista explorou as propriedades da pólvora em seus desenhos – uma pesquisa que o levou a fazer experiências em grande escala com explosivos e criar seus famosos eventos de explosão. Tendo por base conceitual a filosofia e as questões sociais da Ásia contemporânea, tais projetos e eventos visam estabelecer um intercâmbio entre espectadores e o universo maior que os cerca, empregando para isso uma abordagem *site-specific* da cultura e da história. Desde 1995 o artista vive e trabalha em Nova York.

Cai recebeu o Prêmio de Design Cultural do Japão, em 1995, e o Leão de Ouro na 48ª. Bienal de Veneza, em 1999. Além disso, foi agraciado com o VII Prêmio de Arte de Hiroshima, em 2007, e o XX Prêmio Fukuoka de Cultura Asiática, em 2009. Em 2012, foi um dos cinco laureados com o prestigioso *Praemium Imperiale*, do Japão, considerado como o Nobel das artes. Ainda mais recentemente, esteve entre os cinco artistas condecorados com a primeira Medalha das Artes do Departamento de Esta-

Cai Guo Qiang was born in 1957 in Quanzhou City, Fujian Province, China. Trained in stage design at the Shanghai Theater Academy, his work has since crossed multiple mediums within art, including drawing, installation, video and performance art. While living in Japan from 1986 to 1995, he explored the properties of gunpowder in his drawings, an inquiry that eventually led to his experimentation with explosives on a massive scale and to the development of his signature explosion events. Drawing upon Eastern philosophy and contemporary social issues as a conceptual basis, these projects and events aim to establish an exchange between viewers and the larger universe around them, utilizing a site-specific approach to culture and history. Since 1995 he lives and works in New York.

Cai was awarded the Japan Cultural Design Prize in 1995 and the Golden Lion at the 48th Venice Biennale in 1999. In the following years, he received the 7th Hiroshima Art Prize (2007) and the 20th Fukuoka Asian Culture Prize (2009). In 2012 Cai was honored as one of five laureates for the prestigious Praemium Imperiale, an award widely considered the Noble Prize for the arts. Most recently, Cai was among the five artists who received the first U.S. Department of State - Medal of Arts

do, nos Estados Unidos, por sua excepcional dedicação ao intercâmbio cultural internacional.

Cai Guo-Qiang mostrou seu trabalho em várias exposições individuais que incluíram *Cai Guo-Qiang on the Roof: Transparent Monument*, no Metropolitan Museum of Art, em Nova York, (2006); a retrospectiva *I Want to Believe*, que inaugurou no Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova York (2008) e depois visitou, naquele mesmo ano, o Museu Nacional de Arte da China, em Beijing, de onde seguiu para o Guggenheim Bilbao (2009); *Cai Guo-Qiang: Peasant da Vincis*, no Rockbund Art Museum, em Xangai (2010); *Cai Guo-Qiang: Saraab* no Mathaf: Museu Árabe de Arte Moderna, em Doha (2011); *Cai Guo-Qiang: Sky Ladder*, no Museum of Contemporary Art, em Los Angeles (2012), e *A Clan of Boats*, na Fundação Faursschou, em Copenhagen (2012).

Em 2005, Cai foi o curador do Pavilhão da China na 51ª. edição da Bienal de Veneza e, em 2008, assumiu o importante posto de Diretor de Efeitos Visuais e Especiais na abertura e no encerramento dos Jogos Olímpicos de Verão em Beijing, em 2008.

for his outstanding commitment to international cultural exchange.

Cai's work has been exhibited in numerous solo exhibitions, including Cai Guo-Qiang on the Roof: Transparent Monument, Metropolitan Museum of Art, New York, (2006), his retrospective I Want to Believe, which opened at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2008) before traveling to the National Art Museum of China, Beijing in the same year, and then to the Guggenheim Bilbao (2009), Cai Guo-Qiang: Peasant da Vincis, Rockbund Art Museum, Shanghai (2010), Cai Guo-Qiang: Saraab at Mathaf: Arab Museum of Modern Art in Doha (2011), Cai Guo-Qiang: Sky Ladder, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2012), and A Clan of Boats, Faursschou Foundation, Copenhagen (2012).

In 2005, Cai curated the first China Pavilion at the 51st Venice Biennale, in 2008 he held the distinguished position of Director of Visual and Special Effects for the opening and closing ceremonies of the 2008 Summer Olympics in Beijing.

BEHIND THE SCENE
BEHIND THE SCENE

BRASILIA
SÃO PAULO









captions for the
images here
or more images
here?









authors bio

MARCELLO DANTAS

Curador e diretor artístico, é a mente por trás de alguns dos melhores museus e mostras dos últimos anos no Brasil: “Bossa na Oca”, “Roberto Carlos – 50 anos de musica”, “Água na Oca”, “50 anos de TV e +”, Museu da Língua Portuguesa, Museu do Homem Americano, Museus das Telecomunicações, Museu das Minas e Metal, e exposições de artistas estrangeiros consagrados como Antony Gormley, Christian Boltanski, Anish Kapoor, Bill Viola e Laurie Anderson – sem falar em projetos internacionais como o Museu do Caribe, em Barranquilla (Colômbia) e a “Pelé Station”, em Berlim, durante a Copa do Mundo da Alemanha. Foi responsável por inovar o conceito de museologia no Brasil ao temperá-lo com doses inéditas de tecnologia, de interatividade e de recursos multimídia para oferecer ao visitante o que ele chama de imersão total.

Curator and artistic director, is the mind behind some of the best museums and exhibitions of recent years in Brazil, such as “Bossa na Oca”, “Roberto Carlos - 50 years of music”, “Água na Oca” “50 anos de TV e +”, Museum of Portuguese Language, Museum of the American Man, Telecommunications Museum, Museum of Mining and Metal, and also exhibitions of renowned foreign artists such as Antony Gormley, Christian Boltanski, Anish Kapoor, Bill Viola and Laurie Anderson - not to mention international projects such as the Museum of the Caribbean in Barranquilla (Colombia) and “Pelé Station” in Berlin, during the World Cup in Germany. He was responsible for innovating the concept of museology in Brazil bringing unprecedented doses of technology, interactivity and multimedia resources to offer the visitor what he called an experience of total immersion.

JOSHUA DECTER

Ducillatio milit, quam volum sequas aspel in comnim dolorrum as apienis aut ma sitatest modit hillatur magnis dolupite mi, volorporest animent laboreprate solendion nonsendi voluptas vellenisque nobissit esequatur as as as maio estio torehendit, sum volorem fugiam fuga. Oviditae laceris imporro bercil int ommoluptatur aut lab inimil est, quiaeet dem q quo eatem explaboria alique veri e. Icto eiunt et magnat auta dolorru explab intorio reriorest fuga. Feruntu rehentur? At etur mod et plibusa ntemqua epernam que cores ad ut as et asit faci tem qui cus, cum sunt eossequi que nit, offic torpora tibeat velibus molupta tibusda ectustiae lab is velis nitatquis peressi ad ullores ciendel maior arunt occuptatur, cullaut aut iniendis molupt tiorend andandion.

Ducillatio milit, quam volum sequas aspel in comnim dolorrum as apienis aut ma sitatest modit hillatur magnis dolupite mi, volorporest animent laboreprate solendion nonsendi voluptas vellenisque nobissit esequatur as as as maio estio torehendit, sum volorem fugiam fuga. Oviditae laceris imporro bercil int ommoluptatur aut lab inimil est, quiaeet dem q quo eatem explaboria alique veri e. Icto eiunt et magnat auta dolorru explab intorio reriorest fuga. Feruntu rehentur? At etur mod et plibusa ntemqua epernam que cores ad ut as et asit faci tem qui cus, cum sunt eossequi que nit, offic torpora tibeat velibus molupta tibusda ectustiae lab is velis nitatquis peressi ad ullores ciendel maior arunt occuptatur, cullaut aut iniendis molupt tiorend andandion.



missing portuguese

LILIAN TONE

Ducillatio milit, quam volum sequas aspel in comnim dolorrum as apienis aut ma sitatest modit hillatur magnis dolupite mi, volorporest animent laboreprate solendion nonsendi voluptas vellenisque nobissit esequatur as as as maio estio torehendit, sum volorem fugiam fuga. Oviditae laceris imporro bercil int ommoluptatur aut lab inimil est, quiaincit ipsae vel iuscium voloriassi comnimum ellab orepellis magnimento dolorro recide mperitio et dolorum qutiorend andandionibusdae maio. Et voluptat doluptibero cus, te sectia dundae. Icto eiunt et magnat auta dolorrum utem. Ihici volut explab intorio reriorest fuga. Feruntu rehentur? At etur mod et plibusa ntemqua epernam que cores ad ut as et asit faci tem qui cus, cum sunt eossequi que nit, offic torpora tibeat velibus molupta tibusda ectustiae lab is velis nitatquis peressi ad ullores ciendel maior arunt occuptatur, cullaut aut iniendis molupt.

Ducillatio milit, quam volum sequas aspel in comnim dolorrum as apienis aut ma sitatest modit hillatur magnis dolupite mi, volorporest animent laboreprate solendion nonsendi voluptas vellenisque nobissit esequatur as as as maio estio torehendit, sum volorem fugiam fuga. Oviditae laceris imporro bercil int ommoluptatur aut lab inimil est, quiaincit ipsae vel iuscium voloriassi comnimum ellab orepellis magnimento dolorro recide mperitio et dolorum qutiorend andandionibusdae maio. Et voluptat doluptibero cus, te sectia dundae. Icto eiunt et magnat auta dolorrum utem. Ihici volut explab intorio reriorest fuga. Feruntu rehentur? At etur mod et plibusa ntemqua epernam que cores ad ut as et asit faci tem qui cus, cum sunt eossequi que nit, offic torpora tibeat velibus molupta tibusda ectustiae lab is velis nitatquis peressi ad ullores ciendel maior arunt occuptatur, cullaut aut iniendis molupt.

ANTONIO GONÇALVES FILHO

Ducillatio milit, quam volum sequas aspel in comnim dolorrum as apienis aut ma sitatest modit hillatur magnis dolupite mi, volorporest animent laboreprate solendion nonsendi voluptas vellenisque nobissit esequatur as as as maio estio torehendit, sum volorem fugiam fuga. Oviditae laceris imporro bercil int ommoluptatur aut lab inimil est, quiaeet dem quo berit laborest, seque nonestrum issitibus doluptur, volorem ius voluptat andiatu sanditas nonsedi tiorend andandionse ex et, quo eatem explaboria alique veri e. Icto eiunt et mtiorend andandionagnat auta dolorrum utem. Ihici volut explab intorio reriorest fuga. Feruntu rehentur? At etur mod et plibusa ntemqua epernam que cores ad ut as et asit faci tem qui cus, cum sunt eossequi que nit, offic torpora tibeat velibus molupta tibusda ectustiae lab is velis nitatquis peressi ad ullores ciendel maior arunt occuptatur, cullaut aut iniendis molupt.

Ducillatio milit, quam volum sequas aspel in comnim dolorrum as apienis aut ma sitatest modit hillatur magnis dolupite mi, volorporest animent laboreprate solendion nonsendi voluptas vellenisque nobissit esequatur as as as maio estio torehendit, sum volorem fugiam fuga. Oviditae laceris imporro bercil int ommoluptatur aut lab inimil est, quiaincit ipsae vel iuscium voloriassi comnimum ellab orepellis magnimento dolorro recide mperitio et dolorum qutiorend andandionibusdae maio. Et voluptat doluptibero cus, te sectia dundae. Icto eiunt et magnat auta dolorrum utem. Ihici volut explab intorio reriorest fuga. Feruntu rehentur? At etur mod et plibusa ntemqua epernam que cores ad ut as et asit faci tem qui cus, cum sunt eossequi que nit, offic torpora tibeat velibus molupta tibusda ectustiae lab is velis nitatquis peressi ad ullores ciendel maior arunt occuptatur, cullaut aut iniendis m

CAI GUO-QIANG

Born
December 8, 1957, Quanzhou, Fujian Province, China

Education
Department of Stage Design, Shanghai Theatre Academy, Shanghai, China, 1981–1985

Residence
Tokyo, Japan, 1986–1995 | New York, USA, 1995–present

Grants and Awards
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France, 1993
Benesse Prize in conjunction with TransCulture, 46th Venice Biennale, Venice, Italy, 1995
Japan Cultural Design Prize, Tokyo, Japan, 1995
P.S.1 The Institute for Contemporary Art: National and International Studio Program, Asian Cultural Council Grant, New York, USA, 1995–1996
Oribe Award, Gifu, Japan, 1997
Golden Lion, 48th Venice Biennale, Venice, Italy, 1999
CalArts/Alpert Award in the Arts, Valencia, USA, 2001
Best Monographic Museum Show (for Cai Guo-Qiang: Inopportune) and Best Installation or Single Work in a Museum (for Inopportune: Stage One), International Association of Art Critics, United States Section, New England Chapter, 2005
Hiroshima Art Prize, Hiroshima City Culture Foundation, Hiroshima, Japan, 2007
20th Fukuoka Prize for Arts and Culture, Fukuoka, Japan, 2009
First Place for Best Project in a Public Space (for Cai Guo-Qiang: Fallen Blossoms), International Association of Art Critics, United States Section, 2010
24th Praemium Imperiale – Lifetime Achievement in the Arts (Painting), Tokyo, Japan, 2012
U.S. Department of State – Medal of Arts, Washington, D.C., 2012

Distinguished Positions
Core member of the creative team and Director of Visual and Special Effects for the opening and closing ceremonies of the Summer Olympics in Beijing, 2008
Director of fireworks festivities for China's 60th National Day, Beijing, 2009
Fireworks Artistic Director, Republic of China Centennial, 2010
Core member of the creative team, Taipei International Flora Exposition, 2010

missing
portuguese

missing
portuguese

EXPOSIÇÕES SOLO
SOLO EXHIBITIONS

1987 *Cai Guo-Qiang's Painting*, Office of the Foreign Correspondents' Club of Japan, Tokyo, May 18–June 16.
Gunpowder Art, Kigoma, Tokyo, Aug. 9–21.

1989 *Explosions and Space Holes*, Kigoma, Tokyo, Mar. 5–17.

1990 *Works 1988/89*, Osaka Contemporary Art Center, Feb. 5–10.

1991 *Primeval Fireball: The Project for Projects*, P3 art and environment, Tokyo, Feb. 26–Apr. 20. Exh. cat.

1992 *Wailing Wall: From the Engine of Four Hundred Cars*, IBM Kawasaki Gallery, Oct. 15–26. Exh. cat.

1993 *Cai Guo-Qiang*, Naoshima Contemporary Art Museum, (now Benesse House), Naoshima, Apr.–July.

Long Mai: The Dragon Meridian, P3 art and environment, Tokyo, Jan. 22–Mar. 20.

1994 *Calendar of Life*, Gallery APA, Nagoya, Jan. 7–30. Exh. cat.

From the Pan-Pacific, Iwaki City Art Museum, Fukushima, Mar. 6–31. Exh. cat.

Concerning Flame, Tokyo Gallery, May 9–28.

Chaos, Setagaya Art Museum, Tokyo, Sept. 20–Nov. 3. Exh. cat.

1997 *Flying Dragon in the Heavens*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark, Mar. 8–Apr. 27. Exh. cat.

Cultural Melting Bath: Projects for the 20th Century, Queens Museum of Art, New York, Aug. 1–Oct. 26. Exh. cat.

1998 *Day Dreaming*, Eslite Gallery (Cherng Piin), Taipei, May 30–June 21. Exh. cat.

1999 *I Am the Y2K Bug*, Kunsthalle Wien, Vienna, Nov. 4, 1999–Feb. 27, 2000. Exh. cat.

2000 *Cai Guo-Qiang*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Apr. 5–May 28. Exh. cat.

2001 *Performing Chinese Ink Painting*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, and Dr. Sun Yat-Sen Classical Chinese Garden, Vancouver, July 28–Sept. 23.

Impression Oil Drawings, Charles H. Scott Gallery, Vancouver, Aug. 3–Sept. 23.

An Arbitrary History, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Oct. 30, 2001–Jan. 6, 2002. Exh. cat. Traveled to S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst), Ghent, Mar. 29–June 1, 2003.

2002 *Cai Guo-Qiang*, Shanghai Art Museum, Feb. 1–Mar. 1. Exh. cat.

Cai Guo-Qiang's CHADO Pavilion: Homage to Tenshin Okakura, Hakone Open-Air Museum, May 25–Sept. 23. Exh. cat.

Ethereal Flowers, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento,

Sept. 6–Nov. 24. Exh. cat.

2003 *Matrix 204 Fireworks from Heaven*, Berkeley Art Museum, University of California, Apr. 22–Aug. 3.

An Explosion Event: Light Cycle Over Central Park, Asia Society Museum, New York, Sept. 9–Dec. 14. Exh. cat.

2004 *Traveler*, Arthur M. Sackler Gallery and Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Oct. 30, 2004–Apr. 24, 2005.

Inopportune, Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, Dec. 12, 2004–Oct. 30, 2005. Exh. cat.

2005 *On Black Fireworks*, Institut Valencià d'Art Modern, May 20–June 12. Exh. cat.

Paradise, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, June 17–Aug. 28. Exh. cat.

Life Beneath the Shadow, Fruitmarket Gallery, Edinburgh, July 30–Sept. 25. Exh. cat.

2006 *Inopportune*, SITE Santa Fe (organized by the Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams), Jan. 21–Mar. 26.

Stage, San Gimignano Mountain and Galleria Continua, San Gimignano, Mar. 25–Apr. 29.

Cai Guo-Qiang on the Roof: Transparent Monument, Metropolitan Museum of Art, New York, Apr. 25–Oct. 29. Exh. cat.

Long Scroll, Shawinigan Space, National Gallery of Canada, Quebec (organized in collaboration with the Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams), June 10–Oct. 1. Exh. cat.

Head On, Deutsche Guggenheim, Berlin (organized by the Deutsche Bank Collection), Aug. 26–Oct. 15. Exh. cat.

Captured Wind Arrested Shadow: Cai Guo-Qiang and Lin Hwa-i-min's Wind Shadow, Eslite Gallery (Cherng Piin), Taipei, Nov. 22–Dec. 10. Exh. cat.

2007 *Inopportune: Stage One*, Seattle Art Museum, semi-permanent installation, opened May 5, 2007.

Light Passage: Cai Guo-Qiang & Shiseido, Shiseido Gallery, Tokyo, June 23–Aug. 12. Exh. cat.

2008 *I Want to Believe*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, February 22–May 28; National Art Museum of China, Beijing, August 19–September 2. Exh. cat.

The 7th Hiroshima Prize, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Oct. 25, 2008–Jan. 12, 2009. Exh. cat.

2009 *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, Guggenheim Bilbao (organized in collaboration with the Solomon R. Guggenheim Museum, New York), Mar. 17–Sept. 20. Exh. cat.

Cai Guo-Qiang: Hanging Out in the Museum, Taipei Fine Arts Museum, Nov. 21, 2009–Feb. 21, 2010. Exh. cat.

Cai Guo-Qiang: Fallen Blossoms, Philadelphia Museum of Art and

The Fabric Workshop and Museum, Dec. 11, 2009–Mar. 22, 2010 (at The Fabric Workshop and Museum through March 22, 2010; at the Philadelphia Museum of Art through March 21, 2010). Exh. cat.

2010 *Cai Guo-Qiang: Peasant Da Vincis*, Rockbund Art Museum, Shanghai, May 4–Jul. 25. Exh. cat.

Cai Guo-Qiang: Travels in the Mediterranean, Museum of Modern and Contemporary Art, Nice, Jun. 12, 2010–Jan. 9, 2011. Exh. cat.

Cai Guo-Qiang: Head On, National Museum of Singapore, Jul. 2–Aug. 31.

Cai Guo-Qiang: Odyssey, Museum of Fine Arts, Houston, permanent gunpowder drawing installation in the Ting

Tsung and Wei Fong Chao Arts of China Gallery, opened October 17, 2010.

Cai Guo-Qiang: Sunshine and Solitude, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico City, Dec. 1, 2010–Mar. 27, 2011. Exh. cat.

2011 *Cai Guo-Qiang – 1040M Underground*, IZOLYATSIA. Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, Aug. 27–Nov. 13. Exh. cat.

Move Along, Nothing to See Here, Cohen Gallery, Brown University, Providence, Sept 14–Oct. 28

Cai Guo-Qiang: Saraab, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar, Dec. 7, 2011–May 26, 2012. Exh. cat.

2012 *Cai Guo-Qiang: Sky Ladder*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA), Apr. 1–July 30. Exh. cat.

Cai Guo-Qiang: Spring, Zhejiang Art Museum, Hangzhou, Apr. 20–Jun. 3, 2012. Exh. cat.

Cai Guo-Qiang: Beijing Games: Sketches and Video, the greenhouse, St Peter Port, Guernsey, Channel Islands, United Kingdom, Jul. 6–Aug. 31, 2012

A Clan of Boats, Faurschou Foundation, Copenhagen, Denmark, Sept. 6–Dec. 7, 2012. Exh. cat.

2013 *Cai Guo-Qiang: Da Vincis do Povo*, Centro Cutural Banco do Brasil and Museu dos Correios, Brasília, Feb. 5–Mar. 31. Traveled to Centro Cultural Banco do Brasil and Prédio Histórico dos Correios, São Paulo, Apr. 21–Jun. 30, and Centro Cultural Banco do Brasil and Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro, Aug. 5–Sept. 22. Exh. cat.

EXPLOSION EVENTS AND PERFORMANCES
EXPLOSION EVENTS AND PERFORMANCES

1989 *Human Abode: Project for Extraterrestrials No.1*, Fussa Minami Park and Kumagawa Shrine, Tokyo, realized Nov. 11, commissioned by 89 Tama River Fussa Outdoor Art Exhibition.

1990 *45.5 Meteorite Craters Made by Humans on Their 45.5 Hundred Million Year Old Planet: Project for Extraterrestrials No. 3*, Pourrières, Aix-en-Provence, realized July 7, commissioned by Les Domaines de l'art for the exhibition *Chine demain pour hier*.

I Am an Extraterrestrial: Project for Meeting with Tenjin (Heavenly Gods): Project for Extraterrestrials No. 4,

Nagahama Port, Fukuoka, realized Oct. 6, commissioned by Museum City Tenjin, Fukuoka, for the exhibition *Museum City Tenjin '90: Circulation of Sensibility: Visual City, Functioning Art*.

Fetus Movement: Project for Extraterrestrials No. 5, Palace Plaza, Olive Mountain, Ushimado, Okayama, realized Nov. 3, commissioned by Japan Ushimado International Art Festival for *The 7th Japan Ushimado International Art Festival*.

1991 *The Immensity of Heaven and Earth: Project for Extraterrestrials No. 11*, Kashii former train yard, Fukuoka, realized Sept. 15, commissioned by Museum City Project, Fukuoka, for *Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition*.

1992 *Fetus Movement II: Project for Extraterrestrials No. 9*, Bundeswehr-Wasserübungsplatz military base, Hannover-Münden, realized June 27, commissioned by the Kassel International Art Exhibition for *Encountering the Others: The Kassel International Art Exhibition*. Artist Book.

1993 *Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials No. 10*, Gobi Desert, Jiayuguan, Gansu Province, realized Feb. 27, commissioned by P3 art and environment, Tokyo. Artist Book.

The Oxford Comet: Project for Extraterrestrials No. 17, Angel Meadow Park, Oxford, realized June 26, commissioned by the Museum of Modern Art Oxford (now Modern Art Oxford) for the exhibition *Silent Energy*.

Buried Civilization: Field Firings, Sun Plaza and Spring Square, Shigaraki Ceramic Cultural Park, realized Sept. 7–Oct. 20, commissioned by the Shigaraki Ceramic Cultural Park for *Outdoor Workshop '93*.

1994 *The Horizon from the Pan-Pacific: Project for Extraterrestrials No. 14*, Pacific Ocean, Offshore from Numanouchi to Yotsukura Beach, Iwaki, realized Mar. 7, commissioned by Iwaki City Art Museum for the exhibition *Cai Guo-Qiang: From the Pan-Pacific*.

Project for Heiankyo 1,200th Anniversary: Celebration from Chang'an, Kyoto City Hall, realized Mar. 13, commissioned by the city of Kyoto for the exhibition *Making New Kyoto '94*.

The Earth Has Its Black Hole Too:Project for Extraterrestrials No. 16, Hiroshima Central Park near the A-Bomb Dome, Hiroshima, realized Oct. 1, commissioned by Hiroshima City Museum of Contemporary Art for the exhibition *Creativity in Asian Art Now*.

Myth: Shooting the Suns: Project for Extraterrestrials No. 21, Nationale Park De Hoge Veluwe, Otterlo, realized Dec. 18, commissioned by the Kröller-Müller Museum, Otterlo for the exhibition *Heart of Darkness*.

1995 *Restrained Violence: Rainbow: Project for Extraterrestrials No. 25*, Tribune Hall, Johannesburg Power Station, realized Feb. 28, commissioned by the Johannesburg Biennale for *The Ever-Changing, Drifting Heat: The First Johannesburg Biennale*.

Bringing to Venice What Marco Polo Forgot, Palazzo Giustinian Lolin and Grand Canal, Venice, Italy, realized Jun. 11–Sept. 4 for the exhibition *TransCulture: 46th Venice Biennale*.

1996 *The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century*, various sites in the United States: Nevada Test Site; Mormon Mesa, Overton, Nevada; the Great Salt Lake, Utah; and New York City, realized Feb. 13–Apr. 21.

Dragon Skeleton/Suture of the Wall: True Collection, storage area, Museum Van Hedendaagse Kunst Gent (now S.M.A.K. [Stedelijk Museum voor Actuele Kunst]), Ghent, realized Nov. 9, commissioned by Museum Van Hedendaagse Kunst Gent.

1997 *Flying Dragon in the Heavens: Project for Extraterrestrials No. 29*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark, realized Mar. 7, commissioned by the Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek for the exhibition *Cai Guo-Qiang: Flying Dragon in the Heavens*.

1998 *Parting of the Sea: Project for Extraterrestrial No. 30*, Ladugardsland bay, Stockholm, between Museum of Modern Art and Vasa Museum, realized Feb. 14, commissioned by Moderna Museet, Stockholm, for the exhibition *Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*.

Golden Missile, Taipei Fine Arts Museum, realized June 13, commissioned by Taipei Fine Arts Museum for *Site of Desire: 1998 Taipei Biennial*.

No Destruction, No Construction: Bombing the Taiwan Province Museum of Art, Taiwan Province Museum of Art (now National Taiwan Museum of Fine Arts), Taichung, realized Aug. 21, commissioned by Taiwan Province Museum of Art.

Dragon: Explosion on Pleats Please Issey Miyake, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, realized Oct. 5, commissioned by Fondation Cartier pour l'art contemporain for the exhibition *Issey Miyake Making Things*.

1999 *Firecrackers for the Opening of S.M.A.K.*, S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst), Ghent, realized May 8, commissioned by S.M.A.K. for the opening events and exhibition *De Opening*.

Salute, Casa de Cultura, Projeto Axé Social, Salvador da Bahia, two explosion events in collaboration with children from Bandaxé, realized Aug. 18, 1999 and July 7, 2000, commissioned by The Quiet in the Land and the Museu de Arte Moderna da Bahia for the artist residence and exhibition *The Quiet in the Land: Everyday Life, Contemporary Art and Project Axé*.

Dragon Sight Sees Vienna: Project for Extraterrestrials No. 32, Kunsthalle Wien, Vienna, realized November 6, commissioned by Kunsthalle Wien for *Cai Guo-Qiang: I am the Y2K Bug*.

2000 *How is Your Feng Shui: Year 2000 Project for Manhattan*, Whitney Museum of American Art, New York, United States, realized Mar. 23–Jun. 4 for the exhibition *Whitney Biennial: 2000 Exhibition*.

2001 *Picturesque Painteressque*, Sonsbeek Park, Arnhem, realized June 1, 2001, commissioned by Sonsbeek for *Sonsbeek 9:*

LocusFocus.

Asia-Pacific Economic Cooperation Cityscape Fireworks, The Bund, Huangpu River, and Oriental Pearl TV Tower, Shanghai, realized Oct. 20, commissioned by Asia-Pacific Economic Cooperation for the closing ceremonies of the 2001 APEC Conference.

2002 *Against the Current*, River Shannon at St. Johns Castle, Limerick, realized June 4, commissioned by Limerick City Gallery of Art, for the exhibition *EV+A 2002: Heroes + Holies*.

Transient Rainbow, East River, from Manhattan to Queens, New York, realized June 29, commissioned by the Museum of Modern Art, New York, for the opening of the Museum of Modern Art, Queens.

Blue Dragon, Hyogo Harbor, Kobe, realized July 13, commissioned by the Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe for *The Power of Art: The 2nd Inaugural Show of the Prefectural Museum of Art*. First attempted unsuccessfully in Brisbane in 1999, commissioned by Queensland Art Gallery for *The Future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*.

Skybound UFO and Shrine, Obihiro Racetrack, Obihiro, Hokkaido, realized Aug. 11, commissioned by P3 art and environment for *Tokachi International Contemporary Art Exhibition: Demeter*.

Ethereal Flowers, Trento Cemetery, realized Sept. 6, commissioned by Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento for the exhibition *Cai Guo-Qiang: Ethereal Flowers*.

Money Net, Royal Academy of Arts, London, realized Sept. 12, commissioned by the Royal Academy of Arts for the exhibition *The Galleries Show*.

2003 *Ye Gong Hao Long (Mr.Ye Who Loves Dragons): Explosion Project for Tate Modern*, Millenium Bridge and Tate Modern, London, realized Jan. 31, commissioned by Tate Gallery as part of *Tate & Egg Live 2003*.

Inheritance: Exploding Jan Hoet's Portrait, S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst), Ghent, realized Mar. 28, commissioned by S.M.A.K. for the exhibition *Cai Guo-Qiang: An Arbitrary History*.

Light Cycle: Explosion Project for Central Park, Central Park, New York, realized Sept. 15, commissioned by Creative Time in conjunction with the City of New York and the Central Park Conservancy for the 150th anniversary of the creation of Central Park.

Man, Eagle, and Eye in the Sky, Siwa Oasis, Egypt, realized Nov. 11–14, commissioned by Siwa Art Project, Egypt.

2004 *Caressing Zaha with Vodka*, Rovaniemi, Lapland, realized Feb. 11, commissioned by The Snow Show for the exhibition *The Snow Show: Harvested Ice*.

Painting Chinese Landscape Painting, Marine Corps Air Station, San Diego, realized Oct. 16, commissioned by the San Diego Museum of Art for the *2004 Miramar Air Show* in conjunction with the exhibition *Past in Reverse*.

2005 *Auto-Destruct*, Goebenstrasse, in front of MARTa Herford, Germany, realized May 7, commissioned by

MARTa Herford for the exhibition *(my private) Heroes*.

Black Rainbow: Explosion Project for Valencia, Old Turia Riverbed Park between Roal Bridge and Trinidad Bridge, Valencia, realized May 22, commissioned by Institut Valencià d'Art Modern for the exhibition *Cai Guo-Qiang: On Black Fireworks*.

Red Flag, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, realized June 17, commissioned by Zacheta National Gallery of Art for the exhibition *Cai Guo-Qiang: Paradise*.

Black Rainbow: Explosion Project for Edinburgh, Edinburgh Castle, realized July 29, commissioned by the Fruitmarket Gallery, Edinburgh, for the exhibition *Cai Guo-Qiang: Life Beneath the Shadow*.

Tornado: Explosion Project for the Festival of China, Potomac River, Washington, D.C., realized Oct. 1, commissioned by the John F. Kennedy Center for the Performing Arts for *The Kennedy Center Festival of China*.

2006 *Clear Sky Black Cloud*, Iris and B. Gerald Cantor Roof Garden, Metropolitan Museum of Art, New York, realized Apr. 25–Oct. 29, commissioned by the Metropolitan Museum of Art for the exhibition *Cai Guo-Qiang on the Roof: Transparent Monument*.

Wind Shadow, premiered at the National Theatre, Taipei, Nov. 25. Subsequent venues to date: Kaohsiung Cultural Center, and Chiayi Performing Arts, Taiwan, collaboration with Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan.

2008 *Images from Wind Shadow*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Apr. 5., for the exhibition *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, collaboration with Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan.

Black Fireworks, Motomachi Riverside Park near the Atomic Bomb Dome, Hiroshima, Oct. 25, commissioned by Hiroshima City Museum of Contemporary Art for the exhibition *The 7th Hiroshima Art Prize: Cai Guo-Qiang*.

2009 *Sketch of a Boat*, Francisco de Assisi Square, Havana, realized Mar. 30, for the 10th Havana Biennial, *Meeting Point*.

2011 *Black Ceremony*, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar, realized Dec. 5, for the exhibition *Cai Guo-Qiang: Saraab*.

2012 *Mystery Circle: Explosion Event for The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, realized Apr. 7, for the exhibition *Cai Guo-Qiang: Sky Ladder*.

Freja: Explosion Event for Faurschou Foundation, Copenhagen, Denmark, realized Sept. 6, commissioned by Faurschou Foundation for the exhibition *A Clan of Boats*.

Black Christmas Tree: Explosion Event for Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, realized Nov. 30, commissioned by Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.



Patrocínio Sponsorship Banco do Brasil	Assessoria Jurídica Legal Advice Olivieri & Associados
Realização Realization Centro Cultural Banco do Brasil	Transporte Brasil Brazil Shipping Alves Tegam
Curadoria Curator Marcello Dantas	Cenografia Scenography Cenotech
Produção Production Magnetoscópio	Despachante Aduaneiro Customs Release Itaipú
Produção Executiva Executive Production Angela Magdalena -- Madai Produções	Seguro Insurance Affinite
Arquitetura Architecture Jeanine Menezes	Apoio Administrativo Brasil Brazil Administration Support Ademir Polanske, Adma Sara, Dário Francisco, Valdir Bragante
Coordenador de Montagem e Desenvolvimento Técnico Assembly Coordinator and Technical Development Sergio Santos	Cai Guo-Qiang Studio
Coordenadora de Produção Production Coordinator Nicole Candian	Diretor Técnico Technical Director Tatsumi Masatoshi
Comunicação Visual Visual Communication 19 Design Heloisa Faria Elisa Janowitzter, Valéria Boelter, Eduardo Rennó	Gerente Financeiro Financial Manager Hong Hong Wu
Assistente de Desenvolvimento Development Assistant Amanda Dafoe	Diretores de Projetos Project Directors Mariluz Hoyos, Chinyan Wong
Produção Production Ana Carolina Liu Shie, Marta Bruno, Camila Tarifa, Bruno Quental, Julia de Francesco	Gerente do Studio Studio Manager Lulu Zhang
Iluminação Lighting Dalton Camargos	Gerente de Projetos Especiais Special Projects Manager Shanshan Xia
Museologia/Museology Ângela Freitas	Assistente de Projetos Especiais Special Projects Assistant Silin Zhou
Técnicos Multimídia Multimedia Technicians Iramá Gomes, Marcello de Oliveira Ramos, Mauro Cesar da Silva	Assistente do Studio Studio Assistant Cai Canhuang
Assessoria de Imprensa Press Officer Canivello / Fatoria Comunicação	Chefe de Arquivos Head of Archives Karen Chen
Eduardo Marques, Mario Canivello, Vanessa Cardoso	Arquivista Archivist Shu-Wen Lin
Assistente de Arquitetura Architecture Assistant Andressa Bassani	Assistente de Arquivo Archival Assistant Chiaying Yu
Projeto de engenharia e Montagem externa Enginerig Project and External Instalations Lee de Castro - LeeOffice/Engetech	Assistente de Documentação Documentation Assistant Wen-You Cai
Engenheiro Engineer Daniel Encarnação	Gerente de Projeto Project Manager Kelly Ma
Apoio Montagem e Produção Assembly Support and Production Jorge Garcia, Juan Castro, Fernando Henrique Frazi, Willis Pereira da Silva, Andre Cruz da Silva, Pedro Paulo Cruz da Silva, Jorge Daniel Garcia Gimenez, Juan Sebastian Castro Cordeiro,Cezar Lopes dos Santos, Almir Bastista de Mello, Reginaldo Pereira do Nascimento, João Pereira de Oliveira, Ricardo Fermino de Azevedo, Aldo Dellore	Assistente de Projeto Project Assistant Yuyu Chen, Sang Luo, Di Wang
	Coordenador de Operações Operations Coordinator Zhenhuan Zhou

Catálogo Catalogue
Projeto gráfico Graphic design 19 Design Heloisa Faria Elisa Janowitzter
Comic Book publication Comic Book publication Design concept Design concept Cai Guo-Qiang
Design illustration Design illustration Chiaying Yu and Yuyu Chen
Fotografia Photography Lin Yi.
Edição Editing Shanshan Xia, Silin Zhou, Karen Chen, e/and Kevin Greenland

Agradecimentos | Acknoledgments
O Studio é especialmente grato ao Rockbund Art Museum e Thomas Ou pelo entusiasmo e suporte na realização da exposição original *Peasant da Vincis* em Xangai.
The studio is especially grateful to the Rockbund Art Museum and Thomas Ou for their generous and enthusiastic support in commissioning the original *Peasant da Vincis* exhibition in Shanghai.

Agradecimento especial também a | Special thanks also go to Xinwen Craft Co. Ltd., e todos os inventores | and each inventor: Cao Zhengshu, Chen Zhongzhi, Du Wenda, Li Yuming, Tan Chengnian, Tao Xiangli, Wang Qiang, Wu Shuzai, Wu Yulu, Xiong Tianhua, Xu Bin, Yi Ruilong

Photo credits

to be edited

photo credits
to be included

ISBN
ficha catalografica



