

Ministério da Cultura e HSBC apresentam



INVENTO | AS REVOLUÇÕES QUE NOS INVENTARAM



APOIO



PATROCÍNIO



PARCERIA



REALIZAÇÃO



Ministério da
Cultura





AO INVENTAR COISAS, INVENTAMO-NOS

BY INVENTING THINGS, WE INVENT OURSELVES

ÍNDICE

CONTENTS

Este livro é resultado da curadoria e pesquisa desenvolvidas para a exposição **INVENTO – AS REVOLUÇÕES QUE NOS INVENTARAM**, realizada de 05 de agosto a 04 de outubro de 2015 na OCA – Parque do Ibirapuera, São Paulo – SP

DADOS PARA CATALOGAÇÃO

DANTAS, Marcello; DECTER, Joshua; GURGEL, Thais; REYES, Pedro.
INVENTO – AS REVOLUÇÕES QUE NOS INVENTARAM

Curadoria: Marcello Dantas e Agnaldo Farias.
São Paulo, agosto de 2015.
233 p. : il.

1. ARTE 2. ARTE CONTEMPORÂNEA 3. CULTURA
4. TECNOLOGIA 5. CIÊNCIAS

www.facebook.com/INVENTOnaOCA
INVENTOnaOCA

Baixe o aplicativo INVENTO no seu celular
utilizando o QR Code abaixo
ou através da Apple Store ou Google Play.



07 AS REVOLUÇÕES QUE NOS
INVENTARAM
*THE REVOLUTIONS THAT
INVENTED US*
Marcello Dantas

13 ELEVADOR
ELEVATOR
Leandro Erlich

19 MÚSICA MECANIZADA
MECHANIZED MUSIC
O Grivo

25 CONCRETO ARMADO
REINFORCED CONCRETE
Julius von Bismarck &
Julian Charrière

31 MÁQUINA DE ESCREVER
TYPEWRITER
Damián Ortega

37 TELEFONE
TELEPHONE
Christian Marclay

43 TELEFONE PÚBLICO
PAYPHONE
Daniel Arsham

49 LÂMPADA INCANDESCENTE
INCANDESCENT LIGHT BULB
Christian Boltanski

55 CAIXA ACÚSTICA
LOUDSPEAKER
Janet Cardiff & George Bures Miller

61 FERRO ELÉTRICO DE PASSAR
ELECTRIC IRON
Man Ray

67 ENERGIA SOLAR
SOLAR ENERGY
Olafur Eliasson
Paulo Nenflidio

75 CÁPSULAS DE REMÉDIO
PILLS
Pharmacopoeia

81 AUTOMÓVEL
AUTOMOBILE
Jarbas Lopes

87 ASA-DELTA
HANG GLIDER
Panamarenko

93 VENTILADOR
FAN
Zilvinas Kempinas

99 RAIOS X
X-RAYS
Daniel Canogar

105 CAMINHÃO
TRUCK
Damián Ortega

111 RÁDIO
RADIO
Guto Lacaz

117 APARELHO DE BARBEAR
SAFETY RAZOR
Nazareth Pacheco

123 AVIÃO
AIRPLANE
Panamarenko

129 GELADEIRA
REFRIGERATOR
Nelson Leirner

135 TELEVISÃO
TELEVISION
Nam June Paik

141 TELEDIFUSÃO
BROADCASTING
Bill Viola

147 FITA ADESIVA
ADHESIVE TAPE
Takahiro Iwasaki

153 GUITARRA ELÉTRICA
ELECTRIC GUITAR
Andy Warhol

159 ENCRIPTAÇÃO/COMPUTAÇÃO
ENCRYPTION/COMPUTATION
Douglas Coupland

165 ESCOVA DE DENTES
TOOTHBRUSH
Takahiro Iwasaki

171 SISTEMAS ELETRÔNICOS
DE VIGILÂNCIA
*ELECTRONIC SURVEILLANCE
SYSTEMS*
Renata Lucas

177 DOMO GEODÉSICO
GEODESIC DOME
Amyr Klink

183 ISOPOR
STYROFOAM
José Damasceno

189 LÂMPADA LED
LED BULB
Jim Campbell

195 TELEFONE CELULAR
CELL PHONE
Julian Opie

201 PSICANÁLISE
PSYCHOANALYSIS
Pedro Reyes

206 UMA CONVERSA ENTRE PEDRO
REYES E LAURENT SCHMID
*A CONVERSATION BETWEEN
PEDRO REYES AND LAURENT
SCHMID*

218 INVENÇÃO É A REVOLUÇÃO
DA NECESSIDADE
*INVENTION IS THE REVOLUTION
OF NECESSITY*
Joshua Decter

AS REVOLUÇÕES QUE NOS INVENTARAM

Marcello Dantas

Uma invenção como o *smartphone* transformou nossos corpos, nosso tecido social, nossas relações humanas, mais que qualquer outra coisa na última década. Dar-mo-nos conta da força que essa invenção teve, mundialmente, na vida contemporânea nos faz despertar para outras invenções de impacto semelhante em diferentes momentos históricos. Ao pensar nessa exposição, a seguinte indagação nos guiou: quais inventos revolucionaram nossas vidas de forma verdadeira e profunda? Na sequência, perguntamos: quais desses inventos serviram de matéria-prima para que artistas inventassem seus próprios trabalhos? Que obras contam as histórias dos inventos? Quais revelam quem somos e como nos transformamos?

Arte e inovação tecnológica são atividades complementares. A arte é nutrida pela inovação e fomenta a criação inovadora, uma relação interdependente e fertilíssima. As transformações da tecnologia, do meio ambiente, do tecido social, da criatividade e da geopolítica exigem questionamento e capacidade de síntese cada vez maiores. Por meio da arte, buscamos o elemento revolucionário – seja ele um pensamento, uma imagem ou um objeto – ou, ao menos, aquilo que exerceu uma modificação sensível na vida do cidadão comum.

Raras iniciativas apontam o caráter polimórfico da criatividade humana. Levantar, analisar e selecionar um elenco de temas com a ambição de montar, ainda que de forma lacunar, uma história coletiva, multicultural e integrada foi o mote de *Invento*. Uma iniciativa que

THE REVOLUTIONS THAT INVENTED US

Marcello Dantas

An invention like the smartphone transformed our bodies, the social fabric, and human relationships more than anything else in the last decade. Considering the force this invention has exerted on contemporary life around the world alerts us to other inventions with similar impact at different moments in history. In thinking about this exhibition, the following question guided us: what inventions truly and profoundly revolutionized our lives? And then we asked: which of these inventions served as raw material for artists to invent their own work? Which works tell the stories of the inventions? Which ones reveal who we are and how we have changed?

Art and technological innovation are complementary activities. Art is nourished by innovation and fosters innovative creation, an interdependent and highly fertile relationship. Transformations in technology, the environment, the social fabric, the creativity, and the geopolitics call for ever-greater questioning and capacity for synthesis. Through art, we seek the revolutionary element—whether a thought, an image, or an object—or, at the very least, something that brought about a significant change in the lives of ordinary citizens.

*Initiatives that point to the polymorphic nature of human creativity are rare. To gather, analyze, and select a spectrum of topics with the aim of assembling, albeit incompletely, an aggregate, multicultural, and integrated story was the guiding idea behind *Invento*. An initiative that can leave each visitor with a sense of global belonging, an awareness that the saga undertaken by*

pode dar a cada visitante um sentido de pertencimento global, um entendimento de que a saga empreendida pela humanidade passa pelo atravessamento de novos patamares do saber e de transformação da natureza.

Demarcamos arbitrariamente uma data de partida para essa pesquisa: o ano 1865. Há exatos 150 anos, a revolução industrial já estava em pleno curso, e a escravidão chegara ao fim nos Estados Unidos. A abolição da escravatura marca a necessidade de o homem inventar máquinas para facilitar o trabalho cotidiano e de criar processos que melhorassem a qualidade de vida. Começa uma importante era em que a inovação foi o motor da sociedade, resultando em invenções fundamentais como a luz elétrica, o automóvel, o telefone e o avião.

Essa Renascença científica e tecnológica abriu caminho para novas criações artísticas. Ideias traduzidas em processos, máquinas e objetos foram tomadas, na arte, como suporte de expressão e material simbólico.

Imagine *Invento* como um museu de ciências criado por artistas. Uma exposição que ambiciona contar a história das invenções que criamos e como, em contrapartida, elas terminaram por nos criar. Para isso, reúne um grupo de nomes dos mais brilhantes. Dela fazem parte obras dos seminais Man Ray (ferro de passar), Andy Warhol (guitarra) e Nam June Paik (televisor), inventores de linguagens que abriram caminho para uma legião de artistas que os sucederam. Outros são virtuosos nas suas práticas, como Bill Viola (teledifusão), Christian Boltanski (lâmpada incandescente), Janet Cardiff e George Bures Miller (alto-falante) e Christian Marclay (telefone). Há também criadores que usam a engenharia como manifestação artística – como os inventores Buckminster Fuller (encarnado em uma geodésica de Amyr Klink), Julius von Bismarck (concreto armado), Panamarenko

mankind involves crossing new thresholds of knowledge and transformation of nature.

We have defined the starting date for our investigation arbitrarily: the year 1865. Exactly 150 years ago, the industrial revolution was already well under way and slavery had ended in the United States. The abolition of slavery signaled the need for man to invent machines that could facilitate day-to-day work and create processes to improve the quality of life. This marks the beginning of an important era in which innovation became the driving force of society, resulting in such fundamental inventions as the electric light, the automobile, the telephone, and the airplane.

This scientific and technological Renaissance paved the way for new artistic creations. Ideas translated into processes, machines, and objects were taken as supports for artistic expression and symbolic material.

Think of Invento as a science museum created by artists. An exhibition that aims to tell the story of the inventions we created and how they, in turn, ended up creating us. To this end, the exhibition brings together a group of the most brilliant names and includes works by seminal artists Man Ray (clothes iron), Andy Warhol (guitar), and Nam June Paik (TV), inventors of languages who paved the way for a legion of artists who succeeded them. Others are virtuosos in their practices, such as Bill Viola (broadcasting), Christian Boltanski (incandescent bulb), Janet Cardiff and George Bures Miller (loudspeaker), and Christian Marclay (telephone). There are also creators who use engineering for artistic expression—such as inventors Buckminster Fuller (incarnated in a geodesic dome by Amyr Klink), Julius von Bismarck (reinforced concrete), Panamarenko (airplane)—and emblematic artists, like Julian Opie (cell phone), Jim Campbell (LED), and Damián Ortega (truck). The exhibition also features

(avião) – e artistas emblemáticos, como Julian Opie (telefone celular), Jim Campbell (LED) e Damián Ortega (caminhão). A mostra traz ainda a instalação *Sanatorium*, iniciativa de caráter coletivo e socialmente reagregadora de Pedro Reyes, que remete à criação da psicanálise.

O caráter multidisciplinar da exposição transforma o espaço expositivo em um ambiente de exploração da capacidade de invenção da mente humana. Mostra um mundo ávido por mudanças e também pelas respostas criativas e críticas que as interpretações artísticas podem oferecer. Ao incorporar as invenções em suas obras, os artistas, em geral, pensam em desfuncionalizá-las, afastá-las de sua função original, para lhes oferecer uma reencarnação de seu sentido social. A verdade da arte não é a mesma da história. As máquinas servem; a arte não está a serviço. Ao inventar coisas, de fato, inventamo-nos.

the installation Sanatorium, a socially reaggregating initiative with collective characteristics, by Pedro Reyes, which refers to the creation of psychoanalysis.

The exhibition's multidisciplinary character transforms the exhibition space into an environment for exploring the inventive capacity of the human mind. It shows a world eager for change and for the creative responses and critiques that artistic interpretations can offer. As they incorporate inventions in their works, artists generally think about defunctionalizing them, distancing them from their original function in order to offer them a reincarnation in their social sense. The truth of art is not the same as that of history. The machines serve; art is not at our service. By inventing things we, in fact, invent ourselves.



LEANDRO ERLICH

Leandro Erlich (Buenos Aires, Argentina, 1973-) é um ilusionista. Arquiteto do incerto e autor de instalações com barreiras fluidas e instáveis que são fruto da subversão psicológica. Através da transgressão de limites, Erlich desmistifica certos absolutos e as instituições que os reforçam. Entre suas principais inspirações estão o trabalho do escritor Jorge Luis Borges e o universo da sétima arte.

Leandro Erlich (Buenos Aires, Argentina, 1973–) is an illusionist. An architect of the dubious and author of installations with shifting and unsteady barriers that result from psychological subversion. By transgressing limits, Erlich demystifies certain absolutes and the institutions that reinforce them. Among his priaa inspirations are the work of author Jorge Luis Borges and the universe of the seventh art.



1852



ELEVATOR



ELEVADOR



Controlador e ascensorista
conduzem passageiros em um
elevador elegante, século 20

*Elevator controller and
operator convey passengers in an
elegant elevator, 20th century*

**Elevator: the
equipment that
transports the
greatest number of
people worldwide**



**Elevador:
o meio
que mais
transporta
pessoas no
mundo**

Os passageiros e a
máquina de um elevador
elétrico num edifício
residencial, 1910

*Passengers and electric
elevator machine in a
residential building, 1910*



ELEVADOR ELEVATOR

Desde a década de 1870, os elevadores refizeram o cotidiano das cidades, e têm total influência na transformação de seu horizonte. Considerado o pai da invenção, o norte-americano Elisha Otis não criou propriamente a elevação de plataformas por meio de cabos e polias. Desenvolveu, por sua vez, um sistema contra quedas fatais, usando uma mola de segurança, incremento fundamental para conquistar a confiança dos usuários na máquina. Os adventos do modelo hidráulico e, mais adiante, da versão elétrica ampliaram a abrangência do elevador, o meio que mais transporta pessoas no mundo. Estima-se que mais de 2,5 bilhões de unidades já tenham sido produzidas em todo o planeta.

Since the 1870s, elevators have remade the daily life of cities and have had enormous influence on the transformation of their skylines. Considered the father of the invention, the North American Elisha Otis did not create the actual lifting of platforms via cables and pulleys. What he did develop was a system to counteract fatal falls through the use of a safety spring—an addition fundamental to winning the trust of the machine's users. The advent of the hydraulic model and, later on, the electric version, expanded the elevator's adoption, making it the equipment that transports the greatest number of people worldwide. It is estimated that more than 2.5 billion units have been produced around the globe.



Do ponto de vista funcional, o elevador é veículo de transporte. Mas, para Leandro Erlich, também representa engenhosidade, ambiente de encontro, surpresa, forma de ameaça. *Conversas de elevador* aproxima-se do equipamento pelo viés da invisibilidade, fruto de sua onipresença no dia a dia e que nos faz indiferentes aos mistérios que pode conter. Em uma das paredes do espaço expositivo, uma porta de elevador permanece fechada e se abre de tempos em tempos. Ao fazê-lo, revela-se, no interior, uma cena comum nesses ambientes: pessoas de pé, em contato involuntário, negociando espaço ou imersas em seus próprios pensamentos. Como ocorre em qualquer elevador, uma nova composição é encontrada em cada abertura de porta – um universo a ser desvendado ou, simplesmente, ignorado à espera do próximo.



LEANDRO ERLICH

ARGENTINA

CONVERSAS DE ELEVADOR ELEVATOR PITCH 2011

AO INOXIDÁVEL, PORTA AUTOMÁTICA,
RETROPROJETOR, MAC MINI E PROJETO
STAINLESS STEEL, AUTOMATIC DOOR,
BACK PROJECTION SCREEN, MAC MINI, AND PROJECTOR

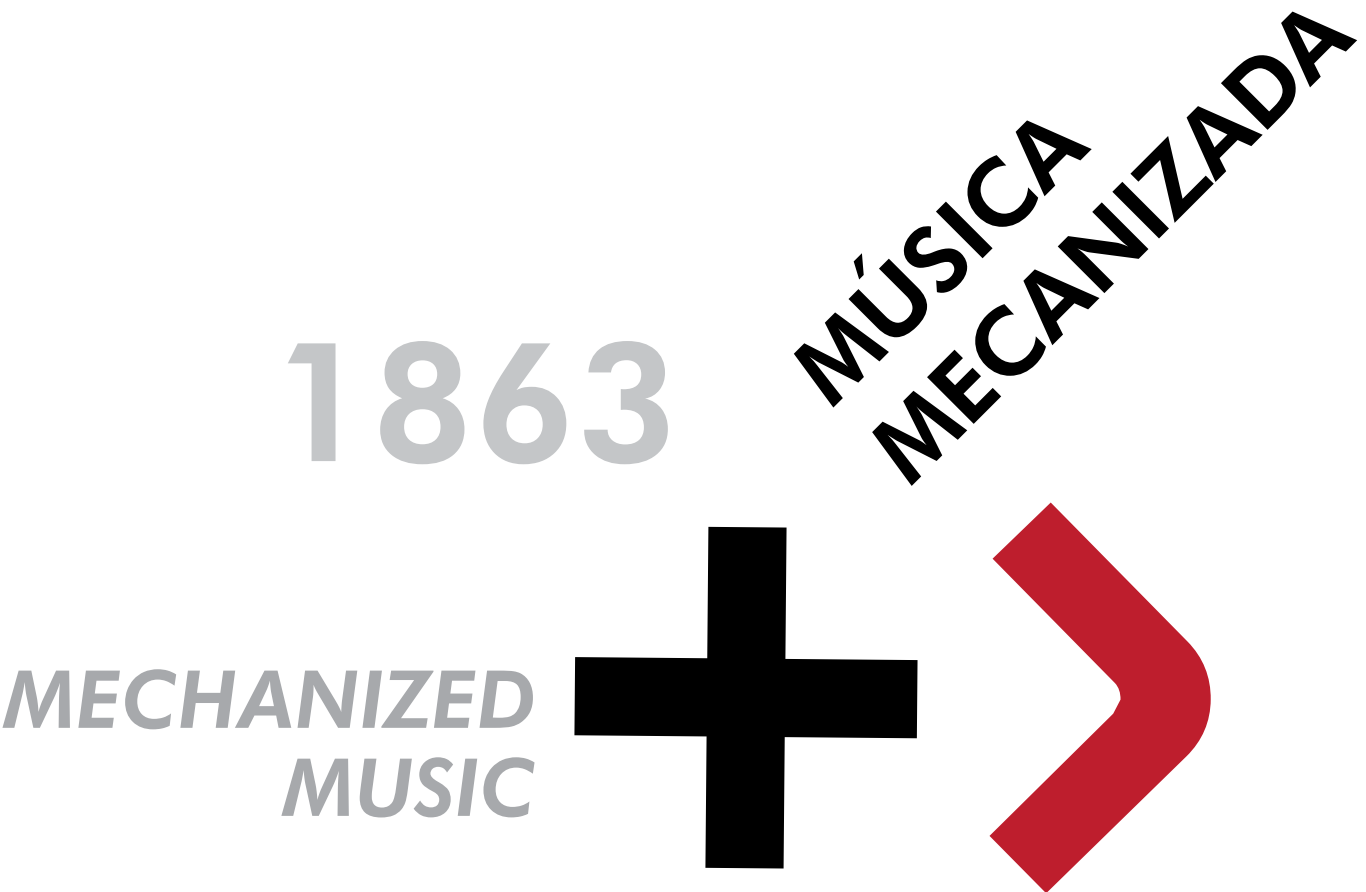
From a functional standpoint, the elevator is a transportation vehicle. But for Leandro Erlich, it also represents ingenuity, an ambiance of encounters, surprises, a form of menace. *Elevator Pitch* approaches the equipment from the angle of invisibility, the result of its omnipresence in everyday life, which makes us aloof to the mysteries it may contain. On one of the walls of the exhibition space, a closed elevator door opens from time to time. When it does, it unveils an ordinary scene inside these environments: people standing, negotiating space to avert involuntary contact, or immersed in their thoughts. As happens in any elevator, a new composition is revealed each time the door opens—a universe to unveil or, simply, to ignore while waiting for the next one.



O GRIVO

O Grivo (Minas Gerais, Brasil) pertence a um seleto grupo de artistas sonoro-visuais brasileiros, cujas obras incluem o uso de aparatos inusitados e bem-humorados. Em função da formação musical de seus integrantes, suas obras priorizam a sonoridade: embora o efeito visual esteja longe de ser casual, a imagem é consequência da dimensão musical. Os percursos sonoros que criam são, além de uma nova maneira de ouvir, uma nova maneira de entender os mecanismos de produção do som.

O Grivo (Minas Gerais, Brazil) belongs to a select group of Brazilian audiovisual artists, and its works include the use of unusual and amusing devices. Due to the musical education of its members, the works give priority to sound and, although the visual effect is far from casual, the image is a consequence of the musical dimension. Beyond a new way of listening, the pathways of sound they create offer a new way of understanding the mechanisms of sound production.



Gisèle, a bailarina parisiense
que executa passos mágicos
no ritmo dos mecanismos
dos relógios, 1909

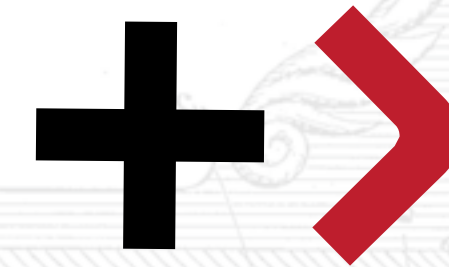
*Gisèle, the Parisian ballerina,
performs magic steps
to the rhythm of watch
mechanisms, 1909*



Caixa de música com
mecanismo de discos
perfurados, fabricada pela
Symphonion Musikwerke
Leipzig-Gohlis

*Music box with perforated
disc mechanism manufactured
by Symphonion Musikwerke
Leipzig-Gohlis*

Relógios de cuco, caixinhas em que rodopiam bailarinas e pianolas nascem de um mesmo desejo: produzir a mágica da música sem a necessidade de um intérprete. Já em 1796, o relojoeiro suíço Antoine Favre-Salomon cria a base da caixa de música, um mecanismo de pinos de metal que acionava dentes laminados emitindo uma variação de sons. O adorável invento notabilizou-se por concretizar a miniaturização desse tipo de sistema - com ele, tornou-se possível reproduzir composições em qualquer ambiente, transportá-la à esfera privada. A música mecanizada se popularizou em meados do século 19 e surgiram os pianos automáticos (que acionavam as teclas por sistema movido a vácuo) e as pianolas (que funcionavam com rolos perfurados). Só a partir dos anos 1930 essas criações perderam espaço, com a chegada dos aparelhos de rádio e suas vibrantes interpretações ao vivo.



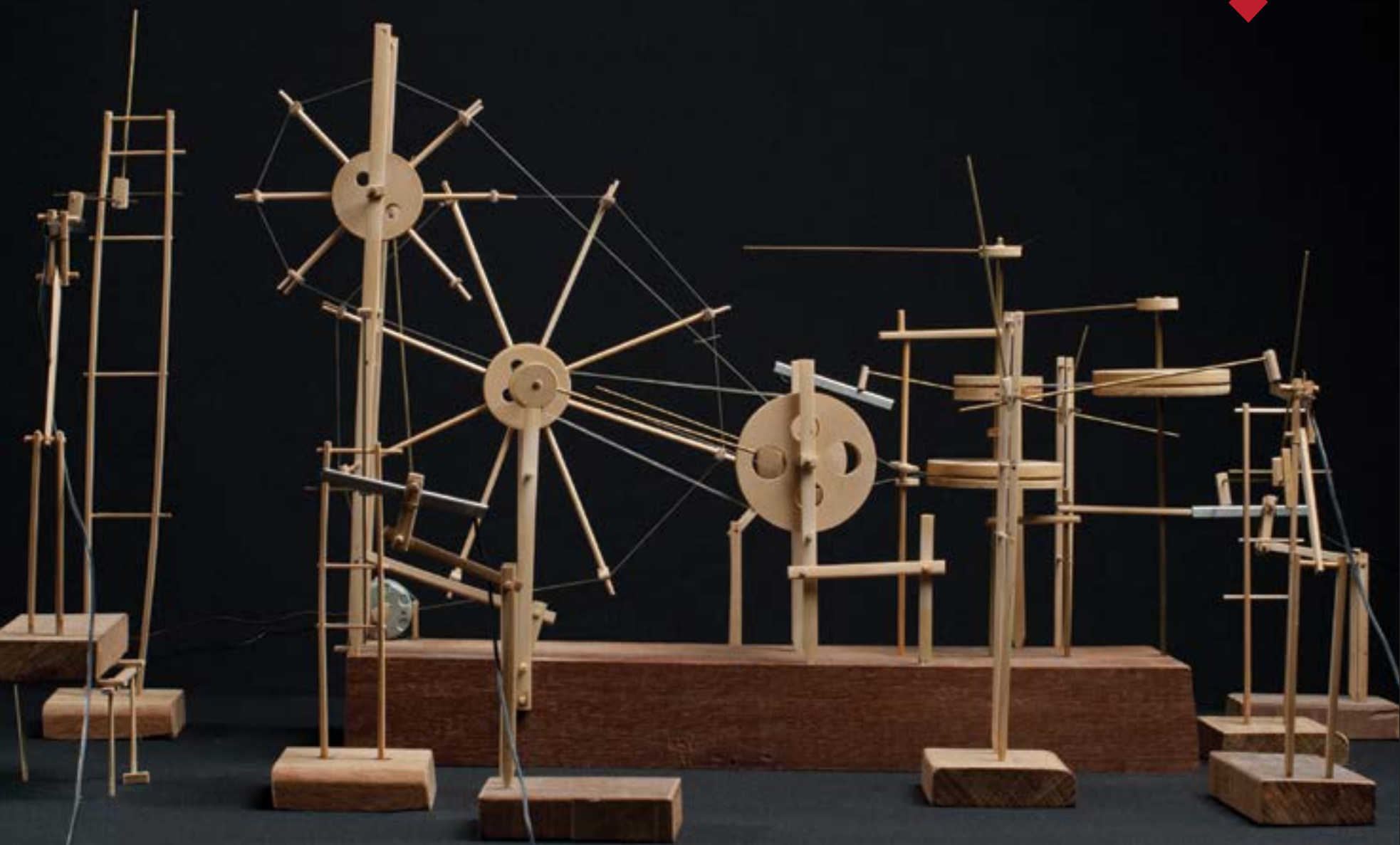
MÚSICA MECANIZADA MECHANIZED MUSIC

Cuckoo clocks, boxes with swirling ballerinas, and player pianos were all born from the same desire: to produce the magic of music without needing an interpreter. In 1796, the Swiss watchmaker Antoine Favre-Salomon laid the foundation for the music box, a mechanism with metal pins that pluck the tuned teeth of a steel comb, issuing a variety of sounds. His delightful invention was remarkable for achieving the miniaturization of this kind of system—with it, musical compositions could be reproduced in any environment and transported to the private sphere. Mechanized music became popular in the mid-19th century with the appearance of automatic pianos (with keys activated by a vacuum-driven system) and player pianos (that worked with perforated rolls). These creations fell into disuse in the 1930s—supplanted by radios and their vibrant live performances.



**A mágica
da música
executada
sem intérprete**

**The magic of music
performed without
an interpreter**



O GRIVO

BRASIL | BRAZIL

PIANO MECÂNICO COMPACTO COMPACT MECHANICAL PIANO 2009

MADEIRA, ARAME, FIO DE NÁILON, FIO DE ALGODÃO, METAL,
MOTOR ELÉTRICO E SISTEMA DE ÁUDIO
WOOD, WIRE, NYLON CORD, COTTON STRING, METAL,
ELECTRIC MOTOR, AND AUDIO SYSTEM

Piano mecânico compacto traça relações com os sistemas de automação das caixas de música, precursoras da música mecanizada. Interessado em evidenciar os processos de produção de sons na obra, O Grivo cria um mecanismo que hibridiza o som eletrônico e o acústico, o computador e o trabalho artesanal. Buscando sempre novas formas de ação musical, o coletivo aposta no poder hipnótico de acompanhar o funcionamento da traquitana. Um piano sem gabinete, que funciona de forma independente à ação controladora do homem, mas que continua ligado a ele por sua energia de planejamento, tentativa e erro, invento. Um corpo invisível, mas presente.

Compact Mechanical Piano traces the relationship of these pianos from the past to automation systems. Interested in bringing the processes of sound production to the foreground in this work, O Grivo creates a mechanism that hybridizes electronic and acoustic sound, the computer, and artisanal labor. Always looking for new forms of musical action, the collective wagers on the hypnotic power of observing the contraption as it functions. A piano without a cabinet, which operates independently, with no controlling human action, but which remains connected to man through the energy of human planning, trial and error, invention. An invisible albeit present body.

JULIUS VON BISMARCK

Julius von Bismarck (Breisach, Alemanha, 1983-) é uma mescla de artista e inventor. Ao inverter processos históricos, como o da produção de concreto, ou criar um sistema que mostra o humor de uma cidade, Bismarck se apresenta como um comunicador visual excepcionalmente talentoso. As obras contam, direta ou indiretamente, com sua presença, seja física ou através de seu bom humor.

Julius von Bismarck (Breisach, Germany, 1983–) is a mixture of artist and inventor. By inverting historical processes, such as the production of concrete, or creating a system to display a city’s mood, Bismarck proves himself an exceptionally talented visual communicator. The works rely directly or indirectly on his presence, whether physical or through his good humor.



JULIAN CHARRIÈRE

Explorador, pesquisador insaciável, artista curioso e apaixonado, com um desejo ardente de novos conhecimentos e novos territórios. Julian Charrière (Morges, Suíça, 1987-) é um artista radicado em Berlim, cuja obra desafia nossa percepção e compreensão de quaisquer relações espaçotemporais para nos transmitir uma visão de mundo diferenciada além de nossa apreensão da presença.

Explorer, insatiable researcher, passionate, and inquisitive artist, with a hungry craving for new knowledge and new territories. Julian Charrière (Morges, Switzerland, 1987) is a Berlin-based artist, whose work challenges our perception and understanding of any time-space relations to convey us a differentiated world-view beyond our apprehension of the presence.



Marcel Gautherot. Operários construindo uma das cúpulas da sede do Congresso Nacional projetado por Oscar Niemeyer em Brasília, 1960

Marcel Gautherot. Workers building one of the domes of the National Congress headquarters designed by Oscar Niemeyer in Brasília, 1960



Os arranha-céus do século 20 e as construções resistentes a intempéries e ataques bélicos não seriam possíveis não fossem as inquietações de um jardineiro. Em 1867, o francês Joseph Monier buscava uma técnica para desenvolver floreiras que não se rompessem com o crescimento das raízes das plantas. Experimentou criar recipientes embutindo arame à argamassa, patenteou a invenção exitosa naquele ano, e viu além. Migrando para a construção civil, desenvolveu outras combinações, então com barras de ferro e concreto reforçado, para uso em fachadas de edifícios e vigas para pontes. A solução, mais tarde nomeada concreto armado, logo mostrou ter grande resistência a cargas pesadas e altas temperaturas, proporcionada pela aderência entre seus materiais. Do canteiro de flores ao de obras, a técnica semeou grandiosos edifícios e construções viárias, revolucionando o perfil das cidades.



CONCRETO ARMADO

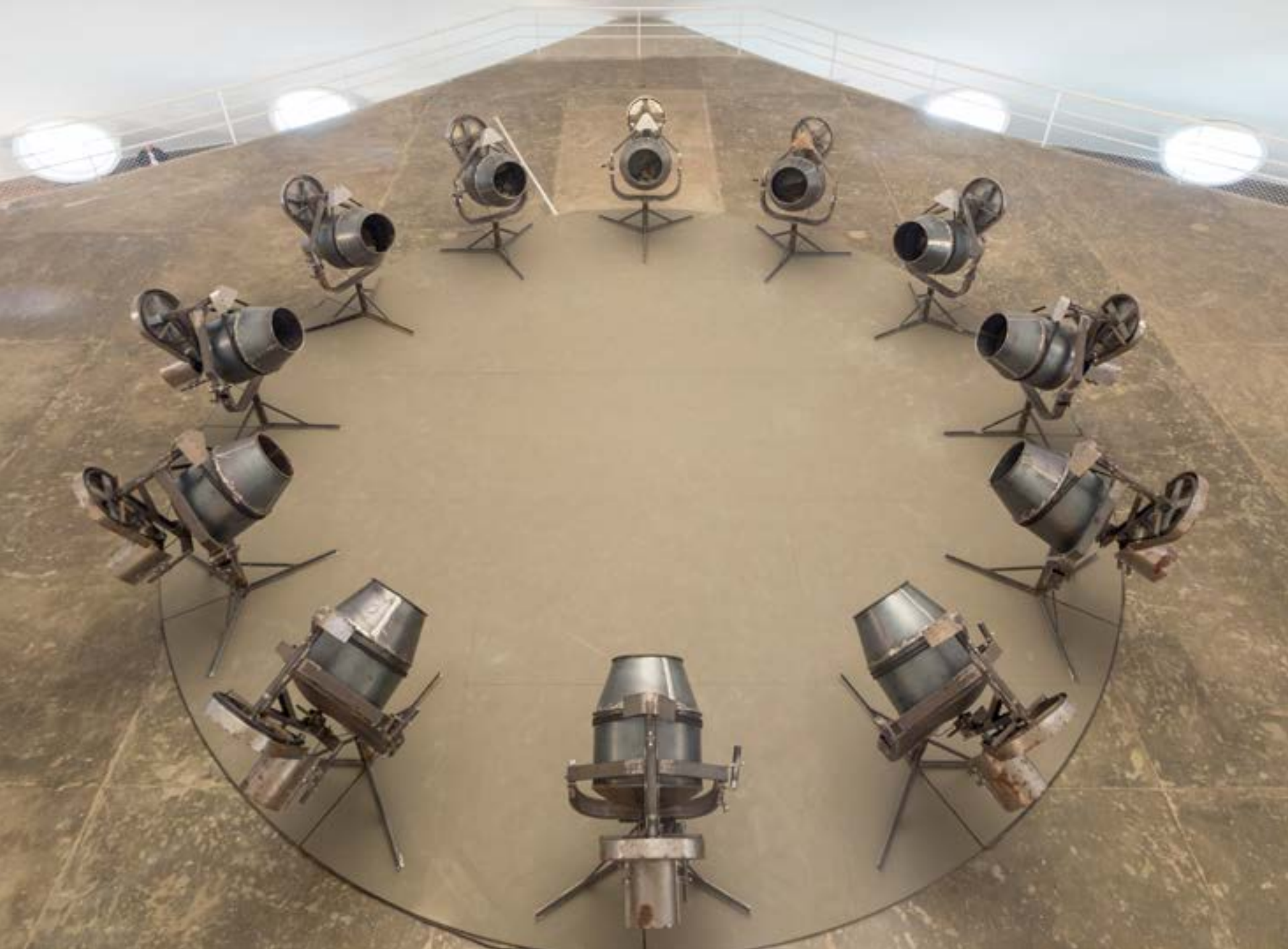
REINFORCED
CONCRETE



Uso em
fachadas de
edifícios e vigas
para pontes

Use in edifice
façades and
bridge beams

The skyscrapers of the 20th century and constructions that are resistant to the elements and armed attacks would not be possible were it not for the concerns of a gardener. In 1867, the Frenchman Joseph Monier was looking for a way to develop flower boxes that would not break when the plants' roots grew. He experimented with embedding wire in cement to create containers, patented his successful invention that same year, and looked beyond. Migrating to the construction business, he developed other combinations, now with iron bars and fortified concrete for use in edifice façades and bridge beams. The solution, later called reinforced concrete, soon proved to have considerable resistance to heavy loads and high temperatures, afforded by the natural adhesion of its materials to one another. From the flowerbeds to the construction sites, the technique propagated prodigious buildings and road construction, revolutionizing the profile of cities.



Disposto de forma circular, um conjunto de betoneiras funciona alternadamente em *Mecanismo de relógio*. Na obra, Julius von Bismarck volta-se ao processo de produção do concreto, uma delicada orquestração de elementos que nasce da transformação de materiais. Em cada máquina, fragmentos de construções da cidade de São Paulo são pouco a pouco desfeitos, em um movimento centrífugo e repetitivo. O concreto passa por modificação contrária à de sua criação: de seu estado mais sólido, é convertido a pó. Com lugar destacado na cultura alemã – que desenvolveu tecnologias de construção praticamente indestrutíveis –, o material tem sua firmeza e perenidade relativizadas no trabalho. Uma nota sobre a transitoriedade inerente a toda criação.

JULIUS VON BISMARCK & JULIAN CHARRIÈRE

ALEMANHA | GERMANY

MECANISMO DE RELÓGIO
CLOCKWORK
2014

BETONEIRAS E FRAGMENTOS DE EDIFÍCIOS
DEMOLIDOS DA CIDADE DE SÃO PAULO
CEMENT MIXERS AND FRAGMENTS OF RAZED
BUILDINGS IN THE CITY OF SÃO PAULO

Cement mixers arranged in a circle operate by turns in *Clockwork*. In this work, Julius von Bismarck focuses on the process of concrete production, a delicate orchestration of elements which stems from the transformation of materials. In each machine, construction fragments are gradually broken up in a centrifugal and repetitive movement. The concrete undergoes a modification contrary to its creation: from its most solid state, it is converted to dust. With a prominent place in German culture—responsible for developing virtually indestructible construction technologies—the material's solidity and longevity is relativized in this work. A note on the transience inherent in every creation.

DAMIÁN ORTEGA

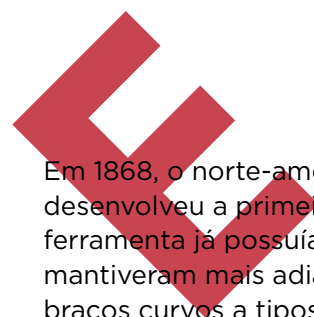
Tendo começado sua carreira como cartunista político, **Damián Ortega** (Cidade do México, México, 1967-) traz uma inteligência afinada e um rigor intelectual para suas obras, fortemente ancoradas na escultura e na experimentação. Compostas de objetos e materiais cotidianos, elas são comentários perspicazes sobre política, cultura de consumo e o processo de percepção.

*Having begun his career as a political cartoonist, **Damián Ortega** (Mexico City, Mexico, 1967–) brings a refined intelligence and intellectual rigor to his works, firmly anchored in sculpture and experimentation. Composed of everyday objects and materials, they provide insightful commentary on politics, consumer culture, and the process of perception.*





Um exército de datilógrafas, c. 1930
An army of typists, c. 1930



Em 1868, o norte-americano Christopher Sholes desenvolveu a primeira máquina de escrever. A ferramenta já possuía os elementos básicos que se mantiveram mais adiante: um teclado ligado por braços curvos a tipos embebidos em tinta, que eram golpeados contra o papel. Escrever de forma ágil e acessível era uma busca naquele momento em que a imprensa se transformava, ampliando seus títulos e atingindo mais leitores com a impressão rápida e barata das rotativas. A invenção inaugurou também uma nova categoria de escrita, a dos documentos oficiais. Antes da máquina de escrever, só era possível expressar-se por meio de manuscritos (sujeitos a problemas de leitura) ou das publicações (um processo indireto, na medida em que eram originais submetidos a tipógrafos).

In 1868, North American Christopher Sholes developed the first typewriter. From the very beginning, the tool already incorporated the essential elements that were maintained over time: a keyboard connected by curved bars to types that, wet with ink, were struck against the paper. Getting ideas into writing quickly and affordably was a goal pursued at a time when the press was in transformation, expanding the number of titles and reaching more readers through fast, cheap printing with rotary presses. The invention also inaugurated a new category of writing, that of official documents. Before the typewriter, people could express themselves only by means of manuscripts (subject to problems with legibility) or publications (an indirect process, insofar as they were subject to typesetters and printers).



MÁQUINA DE ESCREVER TYPEWRITER



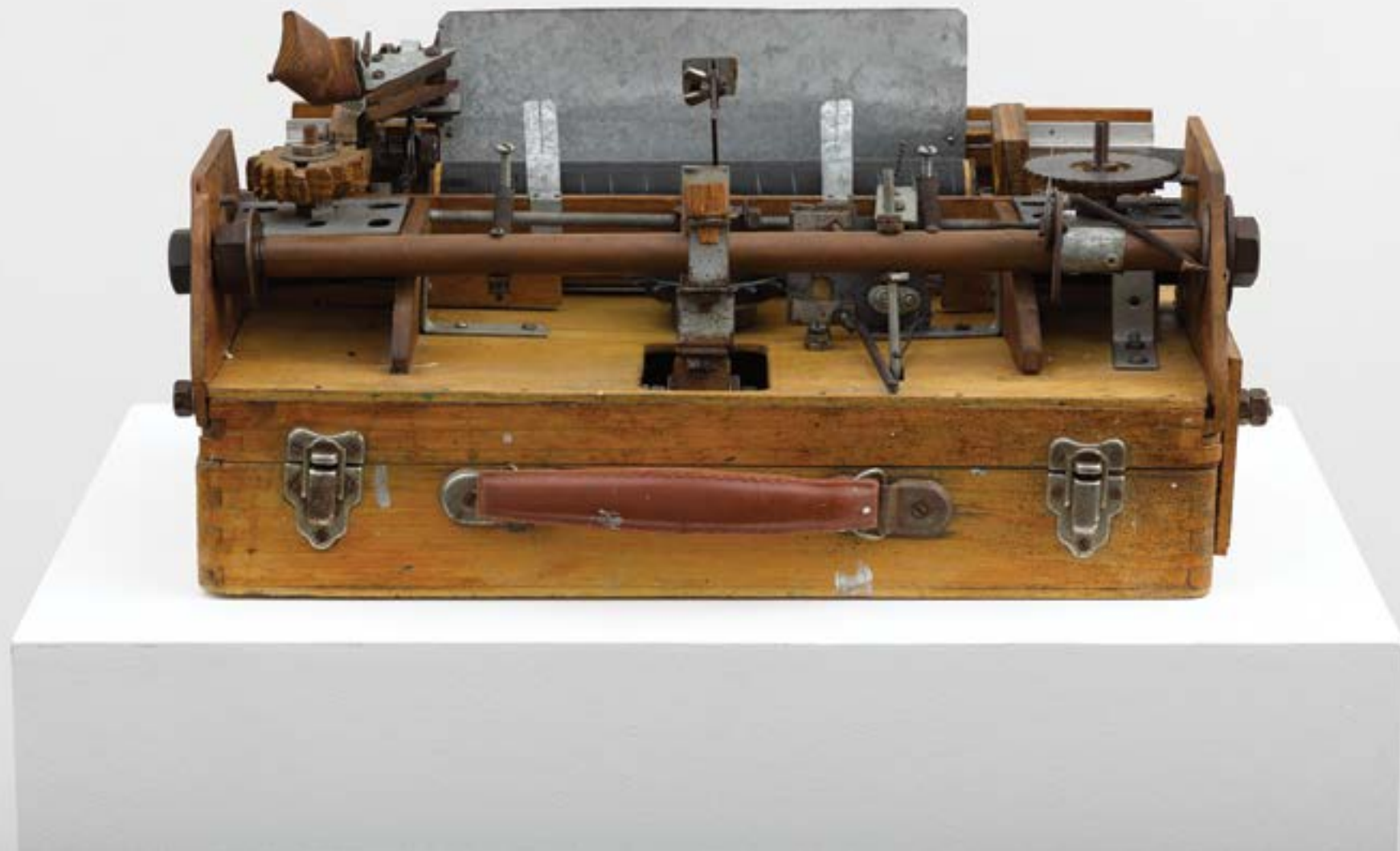
Patente norte-americana número 568.630 da máquina de escrever de Christopher Latham Sholes, 29.09.1896

US Patent Number 568,630 for the typewriter by Christopher Latham Sholes, Sept. 29, 1896



**Uma nova
categoria de
escrita: a dos
documentos
oficiais**

**A new category of writing:
that of official documents**



E

Em *Nível do mecanismo: Fala. Mecanismo Complexo / Autossuficiente*, Damián Ortega reflete, com humor, sobre os limites entre natureza e cultura, ciência e arte. Imerso em uma comunidade de chimpanzés selvagens em Gashaka, na Nigéria, o artista desenvolveu uma máquina de escrever artesanal de uma tecla – possível objeto comum entre o universo dos primatas e o dos homens. Identificando pontos de encontro na psique de ambos, influenciados tanto por instintos primários quanto por sofisticções ligadas à memória, Ortega localiza, no discurso (simbolizado pela máquina de escrever), uma forma de síntese. Por meio da arte, uma possível conciliação entre natureza e cultura – apresentada por Sigmund Freud como opostos – materializa-se, em diálogo fértil com a obra *Sanatorium* [Sanatório] de Pedro Reyes, também na exposição.



DAMIÁN ORTEGA

MÉXICO | MEXICO

NÍVEL DO MECANISMO: FALA. MECANISMO COMPLEXO / AUTOSSUFICIENTE
MECHANISM LEVEL: SPEECH. COMPLEX MECHANISM / SELF-SUFFICIENT, 1991

MÁQUINA DE ESCRIVER ARTESANAL (MADEIRA E METAL)
 HOMEMADE TYPEWRITER (WOOD AND METAL)

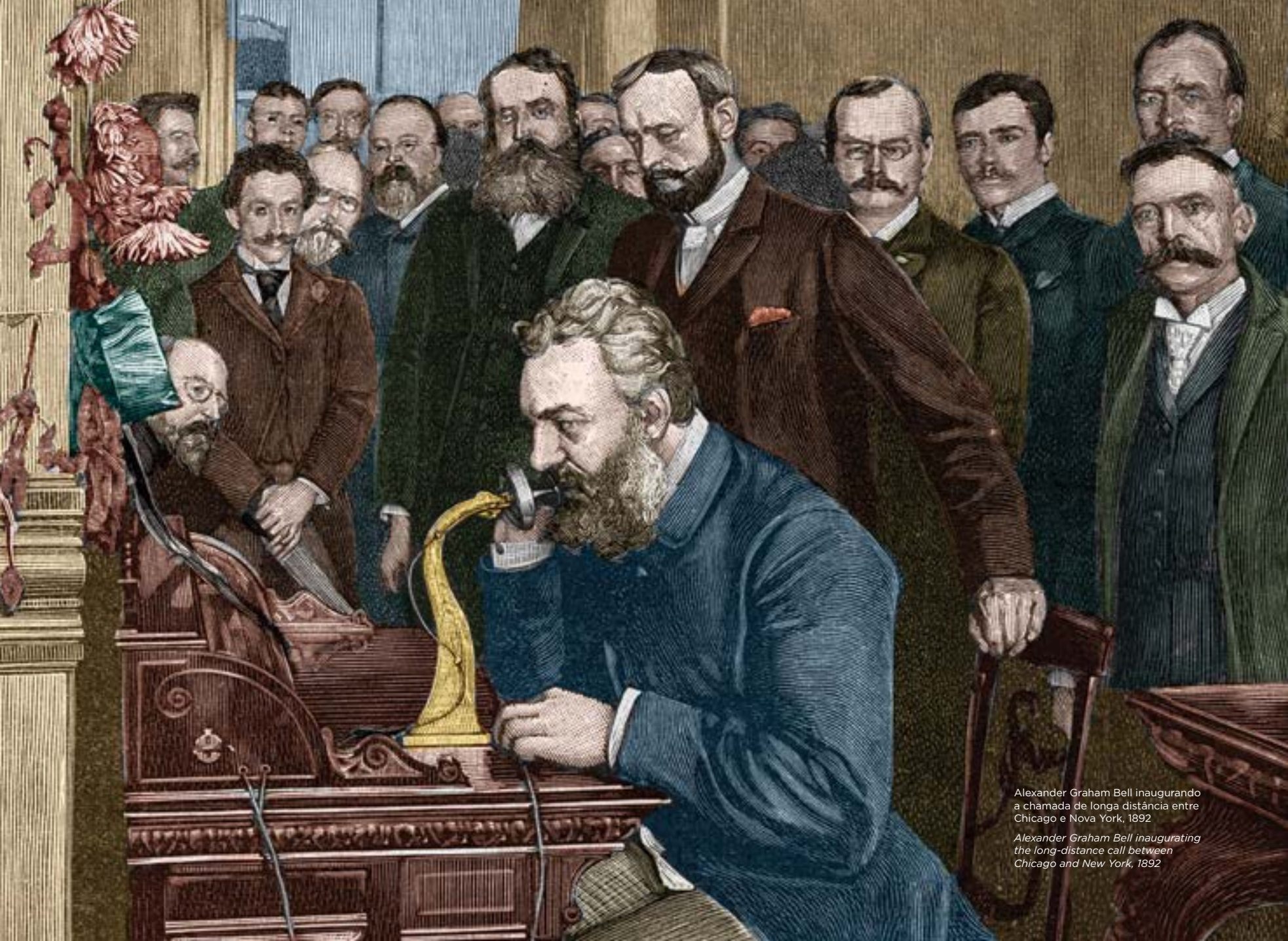
In *Mechanism Level: Speech. Complex Mechanism / Self-Sufficient*, Damián Ortega reflects, with humor, on the boundaries between nature and culture, science and art. Immersed in a community of wild chimpanzees in Gashaka, Nigeria, the artist developed an artisanal typewriter with one key—an object that conceivably could exist in common in the universe of apes and in that of men. Identifying points of similarity in the psyche of both, influenced by both primary instincts and sophistications linked to memory, Ortega locates, in discourse (symbolized by the typewriter), a form of synthesis. Through art, a possible reconciliation between nature and culture—presented by Sigmund Freud as opposites—comes into being, in a fertile dialogue with Pedro Reyes' work *Sanatorium*, also on display.

CHRISTIAN MARCLAY

Ao longo dos últimos trinta anos, o artista plástico e compositor Christian Marclay (São Rafael, Estados Unidos, 1955-) vem explorando a fusão entre arte e culturas de áudio, transformando sons e música em uma forma visível e física. O *sampling* exerce papel fundamental em sua prática, fruto de objetos e elementos cotidianos, como o telefone, o cinema e o vinil.

Over the last thirty years, visual artist and composer Christian Marclay (San Rafael, United States, 1955–) has been exploring the fusion of art and audio cultures, transforming sounds and music into a visible, physical form. Sampling plays a fundamental role in his practice, which makes use of everyday objects and elements like the telephone, cinema, and vinyl records.





Alexander Graham Bell inaugurando a chamada de longa distância entre Chicago e Nova York, 1892

Alexander Graham Bell inaugurating the long-distance call between Chicago and New York, 1892

S

“Senhor Watson, venha aqui, eu preciso de você.” Esta foi a primeira sentença transmitida por um telefone pelo escocês Alexander Graham Bell a um assistente, localizado a apenas alguns metros de distância. A criação funcionava com pulsos elétricos e receptores harmônicos, e foi apresentada pelo inventor em 1876. A partir daí, constituiu-se uma rede de conexão ponto a ponto entre pessoas a distância – e a comunicação pessoal nunca mais foi a mesma. Ter a fala ouvida de forma direta e receber, para ela, resposta imediata chacoalhou as relações humanas, o tempo das notícias e das decisões – dos namoros juvenis às guerras mundiais. Zombando das distâncias, a interconexão pela telefonia mudou o mundo, e fez o século 20.

A. G. BELL.
TELEGRAPHY.

Patented March 7, 1876.

Fig 6.

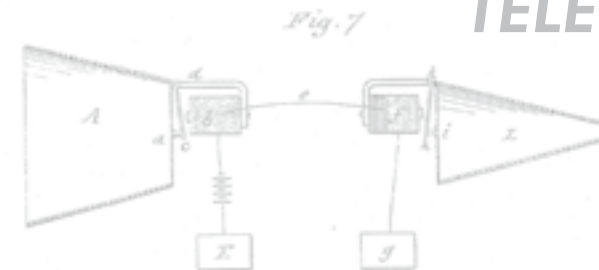
The creation worked with electrical pulses and harmonic receivers



Funcionava com pulsos elétricos e receptores harmônicos



TELEFONE
TELEPHONE



Witnesses
Oswell Strickland
H. J. Watkinson

M

“Mr. Watson, come here—I want to see you.” This was the first sentence the Scotsman Alexander Graham Bell transmitted by telephone to summon his assistant from the next room. The creation worked with electrical pulses and harmonic receivers, and was introduced by the inventor in 1876. From this beginning, a point-to-point network was constituted, connecting people at a distance—and personal communication was never again the same. To hear speech directly and to receive an immediate response to speech shook human relationships, the pace of news and decisions—from juvenile flirtations to world wars. Mocking distances, telephone interconnection changed the world and made the 20th century.



Telefone com interruptor de gancho, sem data
Telephone with hook switch, undated



Em *Telefones*, Christian Marclay se volta ao gestual telefônico no cotidiano e no imaginário coletivo. Apropriando-se, como um DJ audiovisual, de excertos do cinema hollywoodiano, o artista constrói uma narrativa fragmentada em blocos temáticos. Nela, dissectiona todas as ações relacionadas à telefonia: do momento da discagem à saudação inicial, da conversa à volta do fone ao gancho. Em uma forma de curadoria sequencial, *Telefones* explora a ideia de *samples* e sua manipulação para conectar diferentes tempos em um só ritual de fala, silêncio e expectativa. O resultado é uma conversa de múltiplos sujeitos e improvável congruência – uma experiência hipnotizante para o público.

In *Telephones*, Christian Marclay focuses on telephone-related body language in daily life and in the collective imagination. Appropriating excerpts of Hollywood movies, acting like an audiovisual DJ, the artist builds up a fragmented narrative in thematic blocks. In it, he dissects all the actions related to telephoning: from the moment of dialing to the initial greeting, from the conversation itself to replacing the receiver on the hook. In a kind of sequential curatorship, *Telephones* explores the idea of samples and their manipulation in order to connect different times in a single ritual of speech, silence, and expectation. The result is a conversation with multiple individuals and improbable congruence—a mesmerizing experience for the audience.

CHRISTIAN MARCLAY

ESTADOS UNIDOS | UNITED STATES

TELEFONES | TELEPHONES
1995

VÍDEO | VIDEO

DANIEL ARSHAM

As obras de Daniel Arsham (Ohio, Estados Unidos, 1980-) rompem as barreiras entre artes plásticas, arquitetura, performance e cinema, transformando objetos em elementos espetaculares e surreais. Experimentos estruturais, questionamentos históricos e uma inteligência satírica unem-se em sua interrogação contínua sobre o real e o imaginário.

The works of Daniel Arsham (Ohio, United States, 1980–) break down the barriers between the visual arts, architecture, performance, and cinema, turning objects into spectacular and surreal elements. Structural experiments, historical questioning, and satirical intelligence come together in his continuing interrogation of the real and the imaginary.





Telefonista pronta para estabelecer conexões entre assinantes

Telephone operator ready to make connections between subscribers



TELEFONE PÚBLICO

PAYPHONE

Nos anos 1880, quando a telefonia tem início, uma criação fundamental são os aparelhos de telefonia pública. A princípio, eles funcionavam em centrais telefônicas, com o apoio de um atendente que cobrava pelo serviço, mas logo surgiram, nos Estados Unidos e Reino Unido, os coletores automáticos de moedas. Essa inovação permitiu que mais aparelhos fossem dispostos pelas cidades, em estabelecimentos privados, edifícios governamentais ou pelas ruas, nas cabines telefônicas. Essas fizeram parte do mobiliário urbano em vários países e, no dia a dia, eram tidas como equipamentos de serviço público básico. A partir dos anos 2000, com a explosão dos celulares, os telefones públicos caíram rapidamente em desuso, e os famosos “orelhões” (modelo predominante no Brasil a partir dos anos 1970) foram silenciosamente desaparecendo do cenário urbano.



Cabines telefônicas
Telephone booths

**More telephones
became available
in the cities**



**Disponibilizou
mais aparelhos
pelas cidades**

When telephony got its start in the 1880s, public telephones were a fundamental creation. At first, they operated in call centers with the support of an attendant, who also served as cashier, but automatic coin-operated telephones soon appeared in the United States and the United Kingdom. This innovation made it possible to distribute more public telephone booths throughout the cities, in private establishments, government buildings, and on the streets. These became part of the street furniture in many countries and, in everyday life, the equipment was considered an essential public service. With the explosion of cell phones during the 2000s, payphones rapidly fell into disuse and Brazil's famous “giant ears” (the predominant public telephone model from the 1970s on) have been quietly disappearing from the urban landscape.



Em *Três telefones públicos erodidos*, Daniel Arsham toma o aparelho de telefone público como objeto de sua reflexão sobre a obsolescência em nossa sociedade. Como um arqueólogo que encontrasse vestígios de uma civilização distante, o artista apresenta três desses telefones petrificados e erodidos por uma aparente camada de lava. Essa onda natural que encobre, paralisa e mata toda uma cidade – tal como ocorreu em sítios como Pompeia, na Itália – também conserva, para a posteridade, todo um modo de vida que já não existe mais. Reproduzindo esse processo, a obra aponta o telefone público como chave para a compreensão de nosso passado recente – objeto já desconhecido pelas novas gerações, mas que é testemunha de como chegamos ao ponto em que estamos hoje.

DANIEL ARSHAM

ESTADOS UNIDOS | UNITED STATES

TRÊS TELEFONES PÚBLICOS ERODIDOS THREE ERODED PAYPHONES 2014

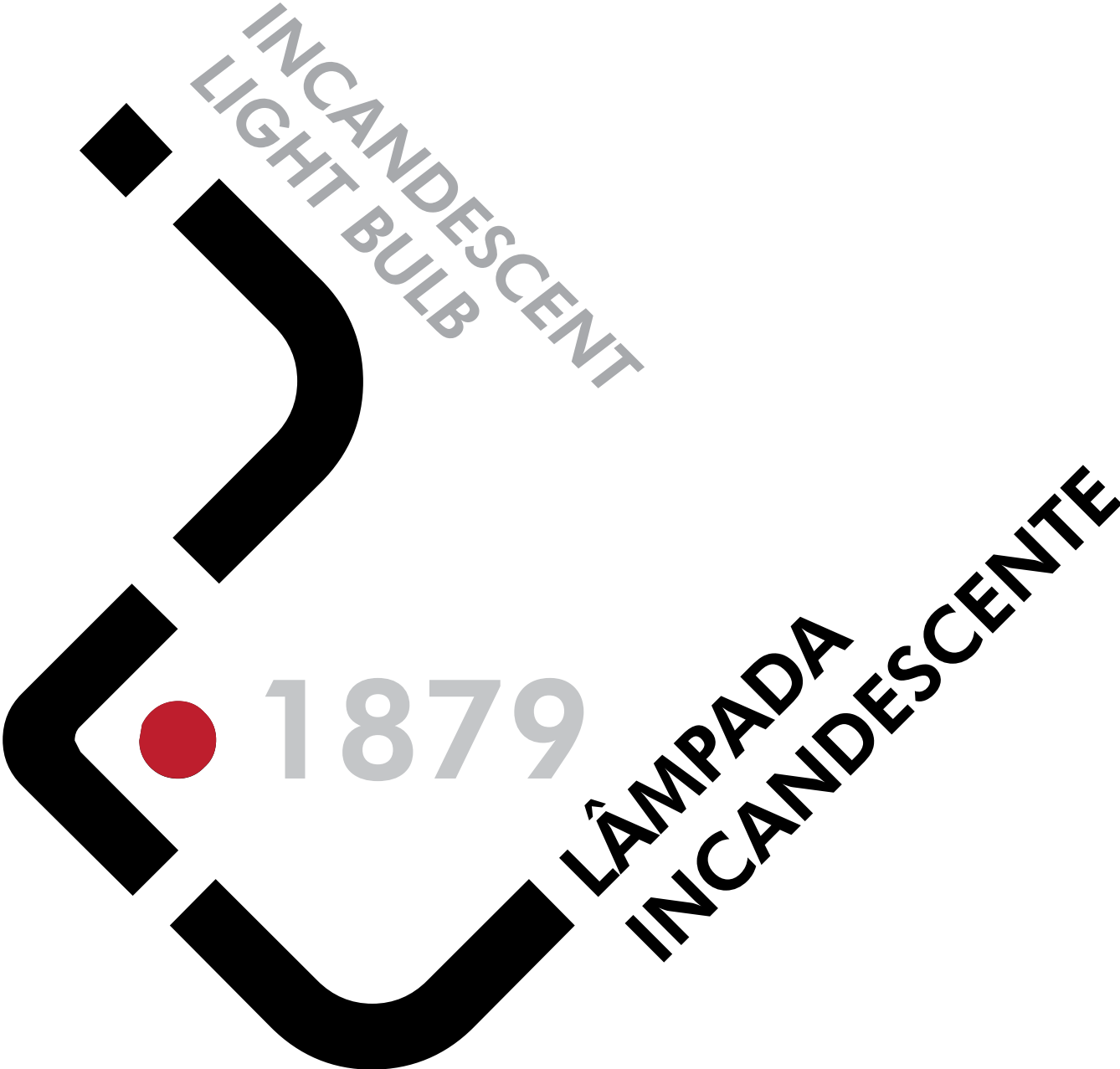
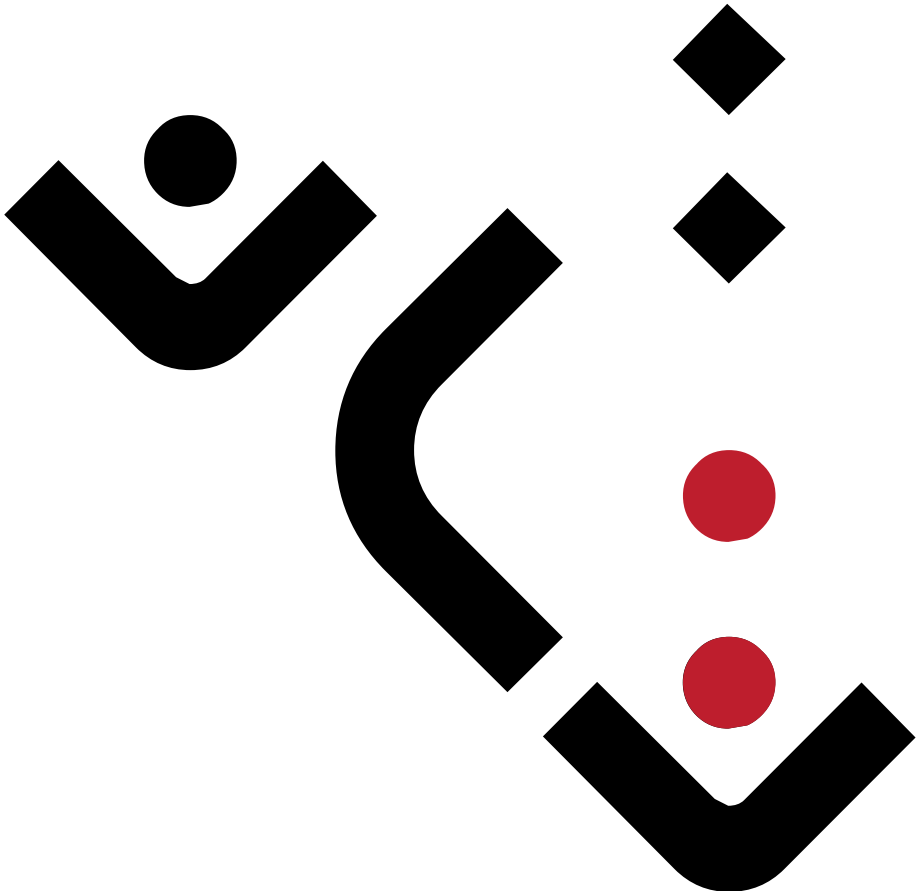
CINZA VULCANIZADA, VIDRO MOÍDO, HYDROSTONE
VOLCANIC ASH, GROUND GLASS, HYDROSTONE

In *Three Eroded Payphones*, Daniel Arsham takes the public telephone as the object of his reflection on obsolescence in our society. Like an archaeologist who has found a vestige of a remote civilization, the artist presents one of these phones as though petrified by what appears to be a layer of lava. A natural wave that can cover, paralyze, and kill an entire city—as happened at sites such as Pompeii, Italy—it can also preserve for posterity a whole way of life that no longer exists. Replicating this process, the work points to the public payphone as a key to understanding our recent past—an object already unfamiliar to younger generations, it bespeaks how we got to the point where we find ourselves today.

CHRISTIAN BOLTANSKI

Um dos mais importantes artistas contemporâneos da França, Christian Boltanski (Paris, França, 1944-) usufrui da memória dos objetos que compõem suas obras como um lembrete incansável da experiência e do sofrimento humano e, principalmente, da morte.

One of the most important contemporary French artists, Christian Boltanski (Paris, France, 1944–) makes use of the memory contained in the objects that comprise his works—indefatigable reminders of human experience and suffering, and, above all, of death.



Lâmpadas elétricas incandescentes com bulbos de vidro e hastes de filamentos de carbono, produzidas por Joseph Swan e Thomas Alva Edison em 1888 e 1889

Incandescent light bulbs with glass globes and carbon filament wire produced by Joseph Swan and Thomas Alva Edison in 1888 and 1889



No final do século 19, a lâmpada incandescente foi criada quase simultaneamente por dois grandes inventores, o norte-americano Thomas Edison e o britânico Joseph Swan. A eletricidade, naquele momento, era a bola da vez, e a iluminação pública e doméstica, uma de suas aplicações imediatamente imaginadas. O modelo de Edison mostrou-se comercialmente mais viável e triunfou na história como o mais utilizado em todo o mundo. O efeito “quente” de sua luminosidade – confortável à visão, como o fogo – não é força de expressão: tendo o aquecimento de seu filamento interno como princípio, somente 5% da energia que consome é convertida em luz, o restante é perdido em calor.

In the late 19th century, the incandescent light bulb was created almost simultaneously by two great inventors, the North American Thomas Edison and British inventor Joseph Swan. Electricity was the New Big Thing at that moment, and lighting, both public and domestic, one of the applications immediately envisioned. The Edison model proved commercially viable and triumphed in history as the world’s most commonly used light bulb. The warmth of its luminosity—comfortable to look at, like fire—is not just a figure of speech. It works on the principle of heating the internal filament, and only 5 percent of the energy it consumes is converted into light while the rest is lost in heat.

● ● ●
**Somente 5%
da energia
que consome é
convertida em luz**

**Only 5 percent of the
energy it consumes is
converted into light**

LÂMPADA INCANDESCENTE

*INCANDESCENT
LIGHT BULB*



Lâmpada incandescente | Incandescent light bulb



CHRISTIAN BOLTANSKI

FRANÇA | FRANCE

CREPÚSCULO | TWILIGHT
2015

424 LÂMPADAS INCANDESCENTES
424 INCANDESCENT LIGHT BULBS

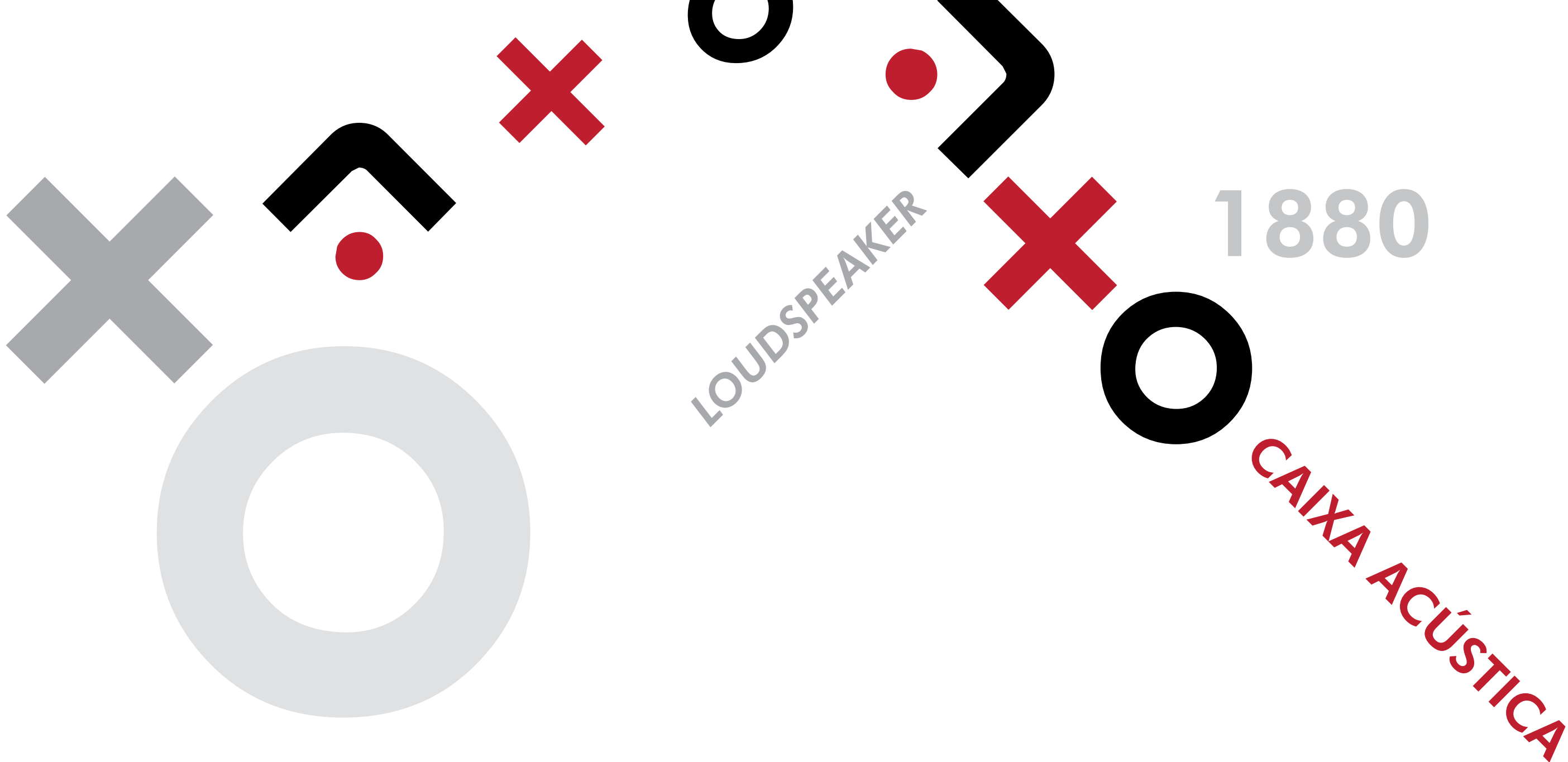
A lâmpada incandescente é o ícone que simboliza a ideia. Intensa e fugaz, ela resiste por cerca de mil horas, fração ínfima daquilo que duram suas substitutas mais modernas (10 mil horas, no caso das fluorescentes, e 30 mil, entre as lâmpadas de LED). Por uma questão de mercado, neste exato momento somos testemunhas de seu fim: a lâmpada incandescente logo deixará de ser vendida. Tomando-a como metáfora, Christian Boltanski criou *Crepúsculo*, obra especialmente desenhado para *Invento* com 424 bulbos em suave oscilação. Ao ritmo de um por hora, cada um deles se apaga definitivamente até que todos se extinguam, no encerramento da exposição. Em outros trabalhos do artista, a lâmpada remete a vidas perdidas; nesta obra, o desligar delas vincula-se ao desaparecimento da própria lâmpada. As ideias e os inventos, como as vidas, são frágeis e, enfim, um dia se põem.

The incandescent light bulb is the icon that symbolizes the idea. Intense and fleeting, it holds out for about a thousand hours, a tiny fraction of what its more modern replacements last (ten thousand hours in the case of fluorescent bulbs, and thirty thousand for some LED bulbs). It is a question of market, and at this very moment, we are witnessing the end of the incandescent bulb: soon it will no longer be sold. Taking the bulb as a metaphor, Christian Boltanski has created *Twilight*, a panel designed especially for *Invento* with 424 bulbs in gentle oscillation. At the rate of one every hour, they go out one at a time, definitively, until, at the exhibition closing, all are extinguished. In other works by the artist, light bulbs refer to lives lost; in this work, turning them off is linked to the disappearance of the bulb itself. Ideas and inventions, like lives, are fragile and, finally, one day, they sink below the horizon.

JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

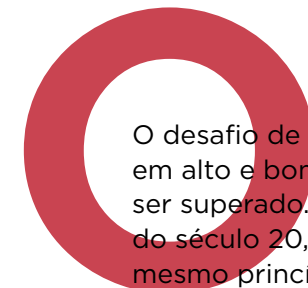
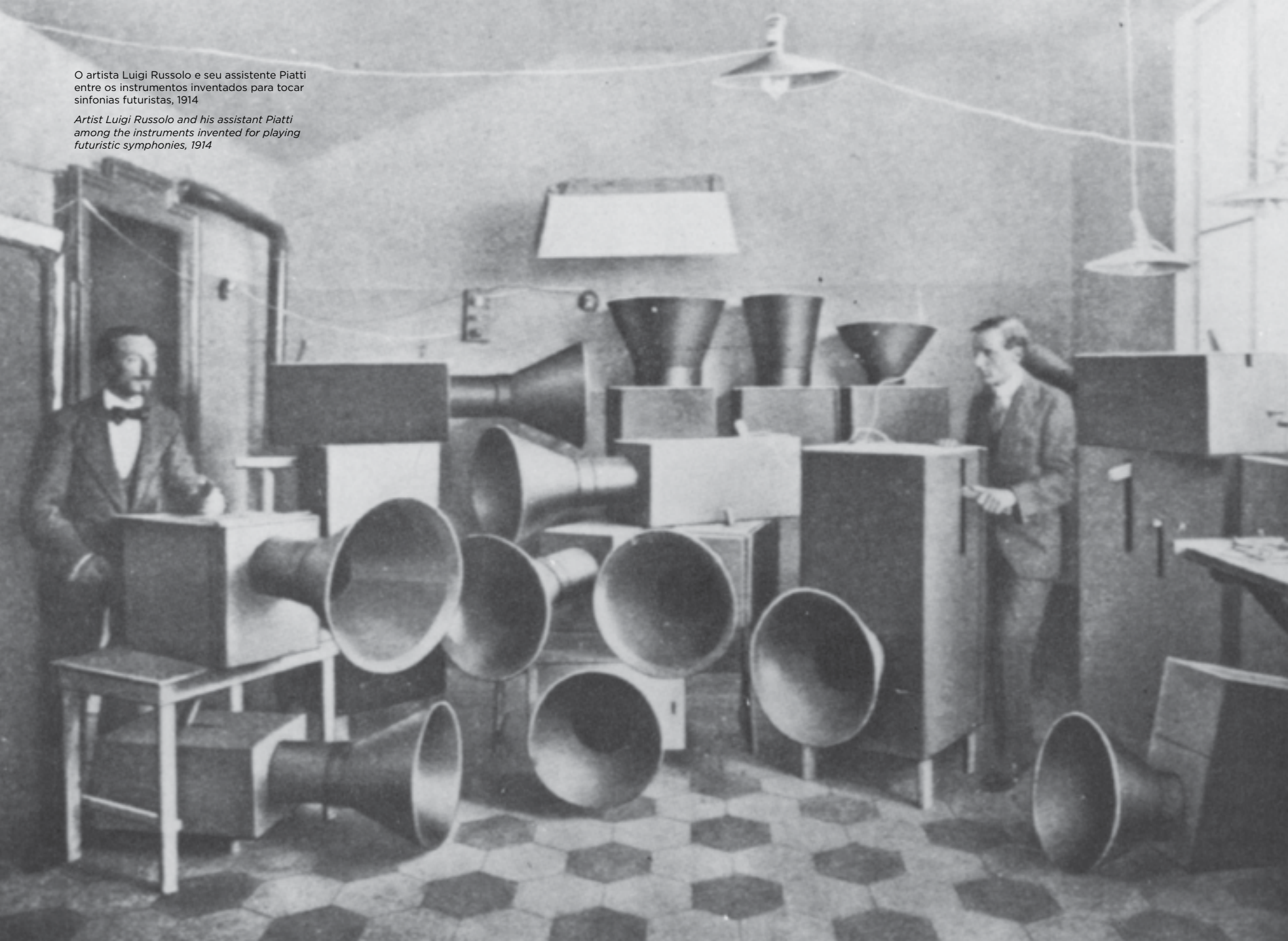
Cardiff (Ontário, Canadá, 1957-) e Bures Miller (Vegreville, Canadá, 1960-) são figuras seminais de uma geração de artistas que emprega a gramática do som em suas narrativas. Interessados em como o áudio afeta nossa percepção do mundo físico, Cardiff e Miller focam na experiência do espectador para criar suas instalações.

Cardiff (Ontario, Canada, 1957–) and Bures Miller (Vegreville, Canada, 1960–) are seminal figures in a generation of artists that employ the grammar of sound in their narratives. Interested in how audio affects our perception of the physical world, Cardiff and Miller focus on the viewer’s experience to create their installations.



O artista Luigi Russolo e seu assistente Piatti entre os instrumentos inventados para tocar sinfonias futuristas, 1914

Artist Luigi Russolo and his assistant Piatti among the instruments invented for playing futuristic symphonies, 1914



O desafio de reproduzir músicas ou discursos em alto e bom som teve um empurrão para ser superado. Desde que surgiram, no início do século 20, os alto-falantes valeram-se do mesmo princípio básico já utilizado no rádio e no telefone: converter pulsos magnéticos em ondas de ar, captadas por nossos ouvidos como sons. Por anos, eles simplesmente funcionavam mal, operando com muitas distorções. Só em 1926, impulsionados pelo início do cinema falado, os norte-americanos Chester Rice e Edward Kellogg desenvolveram o modelo eletrônico conhecido como radiola – que, mais tarde, se popularizou também para uso doméstico. Seu feito, na ocasião, foi reunir, simultaneamente, qualidade e volume aos sons amplificados – sem isso, seria impossível acompanhar as narrativas nas salas de projeção.

T

The loud, clear amplification of music or speeches was a challenge in need of a breakthrough. Ever since speakers emerged in the early 20th century, they made use of the same basic ingredient already employed by the radio and the telephone: the conversion of magnetic pulses into airwaves, which our ears capture as sound. For years, they functioned unsatisfactorily, operating with many distortions. It was only in 1926, propelled by the beginning of the talking pictures, that North Americans Chester Rice and Edward Kellogg developed the electronic model known as radiola—which later on also became popular for home use. Their accomplishment at the time was to bring both quality and volume to the amplified sounds—without which it would be impossible to follow the narratives in movie theaters.



CAIXA ACÚSTICA LOUDSPEAKER



Converte pulsos magnéticos em ondas de ar, captadas como sons

The conversion of magnetic pulses into airwaves, captured as sounds



O slogan da Victor Talking Machine Company 'His Master's Voice'; Nipper ouve a voz de seu dono, gravada em um gramofone, 1908

'His Master's Voice'—slogan of the Victor Talking Machine Company; Nipper hears his master's voice recorded on a gramophone, 1908



Na instalação *Experimento em Fâ# menor*, Janet Cardiff e George Bures Miller propõem uma obra interativa em que o espectador explora as relações entre luz e som. Ao movimentar-se ao redor da mesa coberta por alto-falantes de diferentes qualidades e épocas, sensores captam a sombra que seu corpo produz, disparando o som de uma ou mais caixas atingidas por ela. Todas vibram na mesma nota, garantindo encadeamentos harmônicos na interação entre os sons acionados pelos visitantes, de natureza imprevisível. Quanto mais pessoas acionam as caixas, mais densidade ganha o som, fazendo da ação do público um processo de composição coletiva – seja de música, ao produzir sombra, ou de silêncio, ao deixar a luz incidir sobre a mesa, sem impedimentos.

JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

CANADÁ | CANADA

EXPERIMENTO EM FÂ# MENOR
EXPERIMENT IN F# MINOR
2013/2015

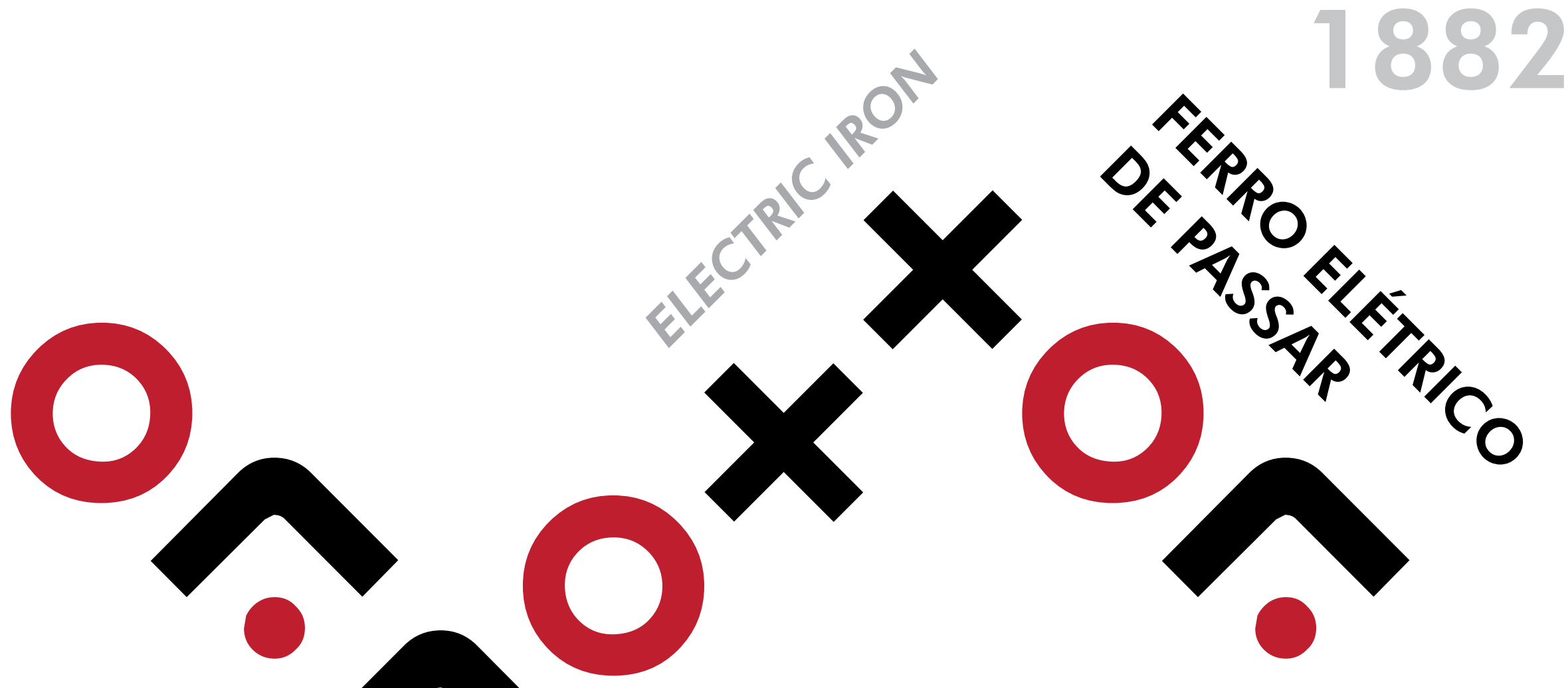
TÉCNICA MISTA – INSTALAÇÃO DE SOM INTERATIVA INCLUINDO
72 ALTO-FALANTES EM DUAS BANCADAS DE MADEIRA
MIXED MEDIA – INTERACTIVE SOUND INSTALLATION INCLUDING
72 LOUDSPEAKERS ON TWO WOODEN WORKTABLES

In the installation *Experiment in F# Minor*, Janet Cardiff and George Bures Miller propose an interactive work in which the viewer explores the relationship between light and sound. As the viewer moves around a table covered with speakers of differing quality and vintage, sensors capture the shadow produced by his or her body, triggering the sound of one or more speakers on which the shadow is cast. All of them vibrate on the same note, ensuring harmonic concatenation in the interaction of the unpredictable sounds set off by visitors. The more people activate the speakers, the more density the sound gains, making the action of the public part of a collective composition process—whether of music, as they produce shadows, or of silence, as they let light fall unhindered over the table.

MAN RAY

Man Ray (Filadélfia, 1890-1976), ainda hoje, um dos nomes mais relevantes da história da arte do século 20. Trabalhava com estilos influenciados pelo cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Atuou como fotógrafo para financiar sua pintura e, com a nova atividade, desenvolveu sua arte, a raiografia, ou fotograma, criando imagens abstratas (obtidas sem o auxílio da câmera), mas com a exposição à luz de objetos previamente dispersos sobre o papel fotográfico.

Man Ray (Philadelphia, 1890–1976), still one of the most important names in the history of 20th-century art, worked with styles influenced by cubism, futurism, Dadaism, and surrealism. He worked as a photographer in order to finance his painting and, with the new activity, developed his art of the photogram, creating abstract images (obtained without the aid of the camera) by exposing objects scattered over photographic paper to light.





Ferro elétrico para a suavização dos trabalhos domésticos, 1891

An electric iron to lighten domestic chores, 1891

Iron heated by an external resistance



Aquecimento do ferro por uma resistência externa

E

Em 1935, quando os eletrodomésticos já eram populares nos Estados Unidos, o jornal *The New York Times* fez uma enquete sobre aqueles considerados essenciais por donas de casa. O ferro elétrico foi o vencedor, superando utilidades como a geladeira e a máquina de lavar, e mostrando a importância da invenção do norte-americano Henry Seeley. Até 1882, passar roupas era uma das mais demoradas e penosas tarefas domésticas, que envolvia o contato com fuligem, queimaduras e um pesado esforço físico, em nome de tecidos lisos e assépticos. O primeiro modelo elétrico transformou essa realidade, com o aquecimento do ferro por uma resistência externa (uma versão com fio ligado à tomada só aparece em 1903). Na década de 1920, há novos avanços, com o surgimento do controlador de temperatura e dos ferros elétricos a vapor.



Seleção de ferros do século 19
Selection of 19th-century irons



FERRO ELÉTRICO DE PASSAR *ELECTRIC IRON*

In 1935, when appliances had already become familiar in the United States, *The New York Times* polled housewives about those they considered essential. The electric iron was the winner, outperforming utilities like the refrigerator and the washing machine, and demonstrating the importance of North American Henry Seeley's invention. Up until 1882, ironing was one of the lengthiest and most arduous of domestic tasks, entailing burns, soot, and heavy physical exertion, on behalf of smooth and aseptic fabrics. The first electric model changed that reality, with the iron heated by an external resistance (the version with a cord plugged into an outlet wouldn't appear until 1903). In the 1920s, there were new breakthroughs, with the development of electric steam irons and temperature controls.

Marlene Dietrich como a personagem do filme *A Vênus loira*, dirigido por Josef von Sternberg, 1932

Marlene Dietrich as a character in the movie Blonde Venus directed by Josef von Sternberg, 1932





O ato de passar roupas impecavelmente entremeia martírio e prova de virtuose da dona de casa ideal. Em 1921, Man Ray cria *Presente*, obra fundamental do início de sua convivência com o artista Marcel Duchamp e de seu interesse pelos *readymades*. Deslocado de seu contexto de uso e alçado ao *status* de arte, o ferro de passar de Man Ray ganha uma linha de pregos afiados, prontos a destruir qualquer roupa com inquietante simetria. De utilidade oposta à do ferro, que desfaz vincos superficiais, a criação demonstra capacidade para marcar roupas definitivamente. Alinhada ao movimento dadá, a obra reflete sobre as formas de aprisionamento estético, doméstico e comportamental de seu tempo.



MAN RAY

ESTADOS UNIDOS | UNITED STATES

PRESENTE | GIFT
1958 (RÉPLICA DE ORIGINAL DE 1921)
1958 (REPLICA OF 1921 ORIGINAL)

BRONZE E COBRE
BRONZE AND COPPER

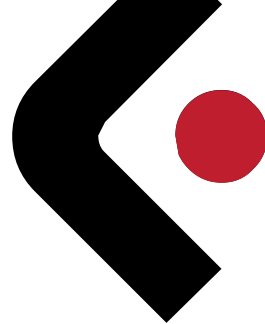


To iron clothing impeccably intertwines martyrdom and proof of the ideal housewife's expertise. In 1921, Man Ray created *Gift*, a fundamental work dating from the early years of his friendship with the artist Marcel Duchamp and his interest in the readymades. Displaced from the context of its use and elevated to the status of art, Man Ray's iron acquires a row of sharp tacks, ready to destroy an article of clothing with alarming symmetry. With a usefulness opposite to that of the iron, which undoes surface wrinkles, his creation demonstrates practicality for marking clothes definitively. Aligned with the Dada movement, the work reflects on the forms of aesthetic, domestic, and behavioral imprisonment of his time.

OLAFUR ELIASSON

Os processos de percepção e construção da realidade estão no centro da pesquisa artística de Olafur Eliasson (Copenhague, Dinamarca, 1967-). Suas obras incorporam leis da física, neurologia e óptica, convidando o visitante a experimentar fenômenos naturais, como neblina, luz, cor e reflexos.

The processes of perception and the construction of reality are at the core of the artistic investigation of Olafur Eliasson (Copenhagen, Denmark , 1967–). His works incorporate laws of physics, neurology, and optics, inviting the visitor to experience natural phenomena such as fog, light, color, and reflections.

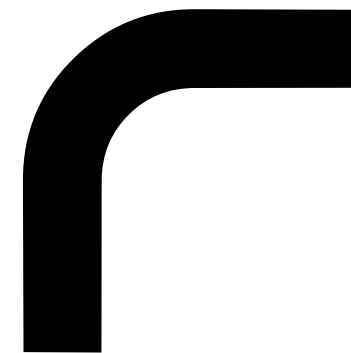


PAULO NENFLIDIO

Paulo Nenflidio (São Paulo, Brazil, 1976-) explora, de forma inovadora, o elo entre artes visuais, música e tecnologia. Suas engenhocas – com formas que se assemelham aos mais diversos animais e unem cultura popular à cultura de massa – podem emitir diferentes tipos de sons de forma autônoma ou a partir de estímulos ao vento, mudanças de luz ou da participação dos espectadores.

Paulo Nenflidio (São Paulo, Brazil, 1976–) innovatively explores the link between the visual arts, music, and technology. His contraptions—with forms resembling the most diverse animals, uniting popular culture to mass culture—can emit different kinds of sounds autonomously or activated by stimuli in the wind, changes in the light, or the participation of the spectators.

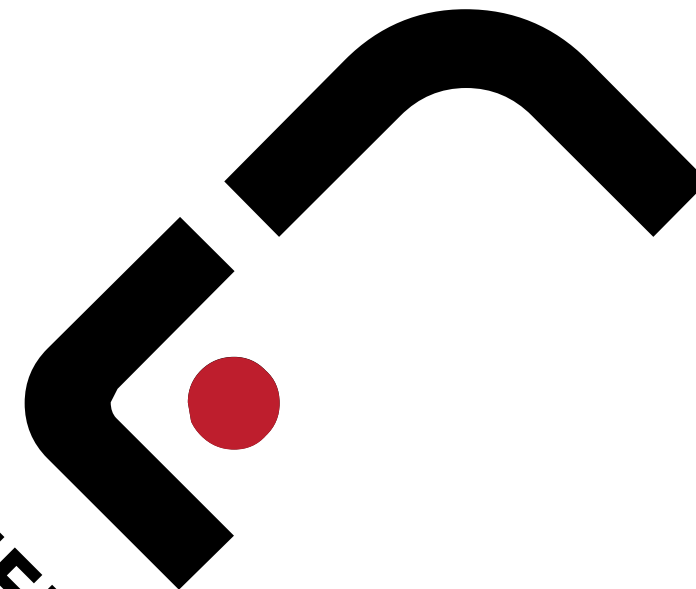
1884



SOLAR ENERGY



ENERGIA SOLAR



Painéis voltaicos da usina de energia solar Les Mees, no sul da França, 20.03.2015

Photovoltaic panels at the Les Mees solar power plant in southern France, Mar. 20, 2015

Célula fotoelétrica revestida de camadas de selênio, ouro e platina, transmissora de luz, sem data

Photoelectric cell coated with light-transmitting layers of selenium, gold, and platinum, undated

ENERGIA SOLAR

SOLAR ENERGY

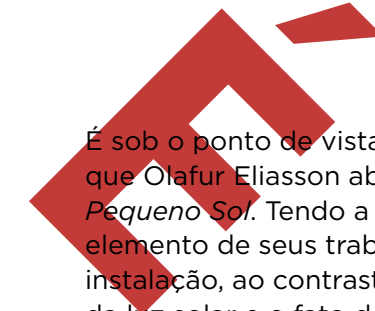
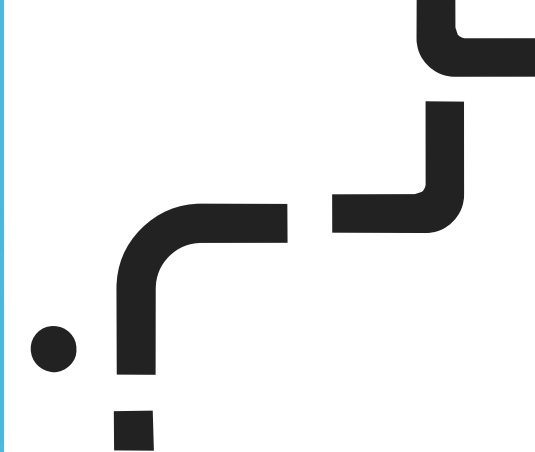
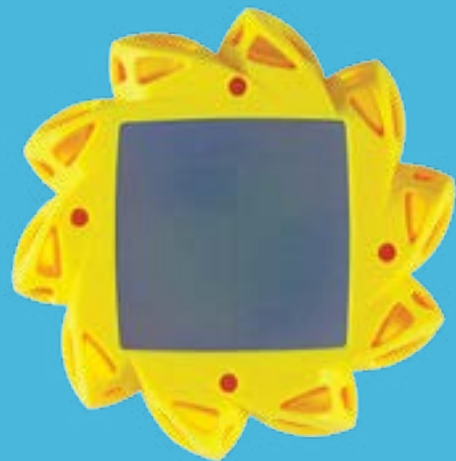
Sunlight, which provides the energy necessary for life, began to be harnessed for generating electricity starting in 1884. The first solar cell was developed by North American Charles Fritts, who produced a selenium plate (a semiconductor capable of creating an electrical current) coated with gold. The invention achieved its objectives but proved unfeasible commercially and in terms of efficiency. Efforts to generate electricity with solar power were not resumed until 1954 when the first battery charged by solar radiation was created. In the following decade, the space industry became interested in its potential for powering spacecraft, invested in research, and solutions started coming to market at a feasible cost.



Primeira bateria carregada por radiação solar

The first battery charged by solar radiation

Provedora da energia necessária para a vida, a luz solar passou a ser aproveitada também para a geração de energia elétrica a partir de 1884. A primeira célula fotovoltaica foi desenvolvida pelo norte-americano Charles Fritts, que produziu uma placa de selênio (semicondutor capaz de criar uma corrente elétrica) revestida de ouro. A invenção atingiu seus objetivos, mas se mostrou inviável em termos comerciais e de eficiência. Apenas em 1954, os esforços para geração de energia solar foram retomados, com a criação da primeira bateria carregada por radiação solar. Na década seguinte, a indústria espacial interessou-se por seu potencial na alimentação de espaçonaves, investiu em pesquisas, e soluções a custos viáveis começaram a chegar ao mercado.



É sob o ponto de vista econômico e social que Olafur Eliasson aborda a energia solar em *Pequeno Sol*. Tendo a luz como o principal elemento de seus trabalhos, o artista volta-se, na instalação, ao contraste entre a disponibilidade da luz solar e o fato de um quarto da população não ter acesso à eletricidade – reflexo e agravador da pobreza das regiões em que vivem. Junto a um engenheiro, desenvolveu uma lâmpada movida a energia solar, capaz de fornecer luz elétrica por até dez horas. Além do design do produto, o projeto artístico compreende um modelo de negócio: as lâmpadas vendidas on-line ou em lojas de arte subsidiam as vendas a preço de custo nos países-alvo. Em *Invento*, toda a equipe de apoio porta um exemplar da obra, utilizando-a como equipamento pessoal – como, de fato, foram concebidos esses pequenos “sóis particulares”.



OLAFUR ELIASSON

DINAMARCA | DENMARK

PEQUENO SOL
LITTLE SUN
2012

PLÁSTICO E CÉLULAS FOTOVOLTAICAS
PLASTIC AND PHOTOVOLTAIC CELLS

It is from the economic and social point of view that Olafur Eliasson deals with solar energy in *Little Sun*. With light as the primary element of his works, the artist, in this installation, directs his attention to the contrast between the availability of sunlight and the fact that a quarter of the world's population has no access to electricity—a reflection and an aggravation of the poverty in the regions where they live. Together with an engineer, he developed a solar-powered light bulb, capable of providing electric light for up to ten hours. In addition to product design, the artistic project encompasses a business model: the lamps sold online or in art shops subsidize sales at cost price in the target countries. In *Invento*, the entire support staff carries a sample of the work, using it as personal gear—as, indeed, these small “private suns” were conceived.



As ninfas vivem por anos debaixo da terra até subirem à superfície para a grande transformação – tornarem-se cigarras adultas. No trabalho de Paulo Nenflidio, esse fenômeno é apresentado em um arranjo de oito peças que cruzam tecnologia e observação da natureza. Assim como os estridentes insetos, os animais da obra não cantam sem antes ter contato com a luz: são providos de uma placa solar no dorso que, exposta à lâmpada incandescente, tem a bateria carregada para seu funcionamento. Então, a cigarra mestra transmite um sinal às ninfas, via ondas de rádio, para que cantem em uníssono. A energia acumulada com a luz é finalmente vertida em som – reproduzindo o poderoso canto que remete à chegada do calor, do sol mais quente e das noites úmidas nos jardins. Como em outros trabalhos do artista, a proposta é acompanhar o mecanismo simples com que operam – ver a cigarra, as ninfas e a fonte que energiza seu canto é tão importante quanto ouvi-lo.



PAULO NENFLIDIO

BRASIL | BRAZIL

CIGARRA MESTRE + 7 NINFAS SOLARES
MASTER CICADA + 7 SOLAR NYMPHS
2011

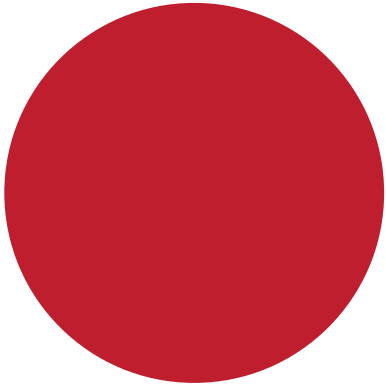
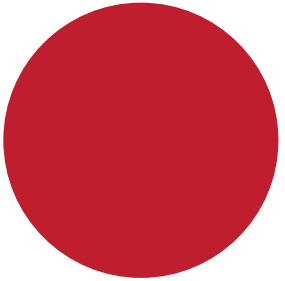
TÉCNICA MISTA | MIXED MEDIA

The nymphs live for years under the earth before rising to the surface for their great transformation—becoming adult cicadas. In the work of Paulo Nenflidio, this phenomenon is presented in an arrangement of eight pieces that cross technology with nature watching. Like the raucous insects, the animals in the work do not sing without first having contact with light: when exposed to an incandescent bulb, the solar panel on the cicada's back charges the battery that makes them function. The master cicada then transmits a signal to the nymphs, via radio waves, so that they sing in unison. The energy accumulated from the light is finally turned into sound—reproducing the powerful song that points to the coming of hot weather, the blazing sun, and the humid nights in gardens. As in other works by the artist, the proposal is to observe the simplicity of the mechanism with which they operate—to see the cicada, the nymphs, and the source that energizes their chant is as important as hearing it.

PHARMACOPOEIA

As obras de Pharmacopoeia (Inglaterra), grupo formado pelos artistas Susie Freeman, Liz Lee e David Critchley, envolvem os espectadores no debate em torno do relacionamento humano com tratamentos médicos, explorando a tensão entre a dependência da sociedade para com seus produtos e a ambivalência que muitas vezes sentimos em relação a eles. As drogas farmacêuticas atuam como matéria-prima para suas instalações.

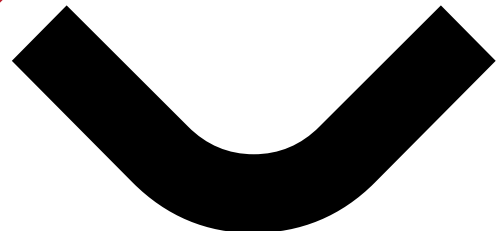
The works of Pharmacopoeia (England), a group formed by the artists Susie Freeman, Liz Lee, and David Critchley, draw spectators into the debate about the human relationship with medical treatments, exploring the tension between society's dependence on these products and the ambivalence we often feel toward them. Pharmaceutical drugs serve as raw material for the collective's installations.



PILLS



1885

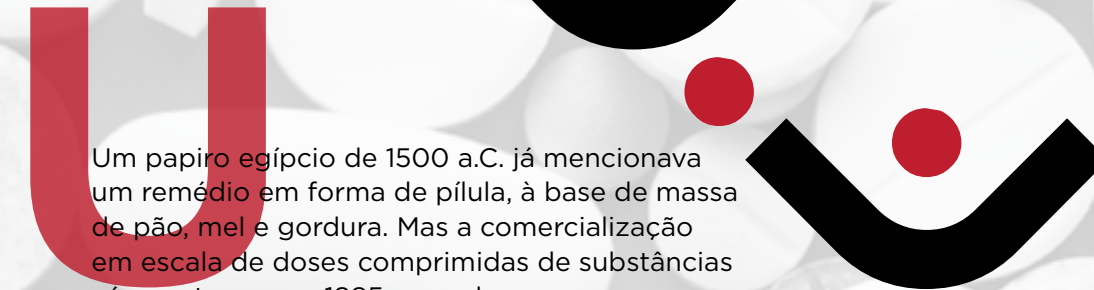


CÁPSULAS
DE REMÉDIO



Índios americanos e Henry Solomon Wellcome no *stand* da Burroughs Wellcome & Co., durante a Exposição Universal de Chicago em 1893

Native Americans and Henry Solomon Wellcome at the Burroughs Wellcome & Co. stand during the Chicago World Fair in 1893



Um papiro egípcio de 1500 a.C. já mencionava um remédio em forma de pílula, à base de massa de pão, mel e gordura. Mas a comercialização em escala de doses comprimidas de substâncias só aconteceu em 1885, quando a empresa Burroughs Wellcome & Co. pôs no mercado os comprimidos *tabloids*, fabricados em prensa rotativa de compressão. A partir desse marco, a produção industrial viabilizou o acesso de cada vez mais pessoas aos medicamentos e obtiveram-se composições de dosagem padronizada e precisa – portanto, mais confiáveis. Para agentes de saúde, os comprimidos são simples de administrar. Para pacientes, fáceis de engolir (ao menos teoricamente), dando-lhes certa autonomia e participação em sua própria cura.

An Egyptian papyrus dating from 1500 BC mentions a medication in the form of a pill, prepared with bread dough, honey, and fat. But the large-scale production of compressed dosages of substances didn't happen until 1885 when Burroughs Wellcome & Co. put *tabloids* on the market, tablets manufactured in rotary tablet presses. From this milestone onwards, industrial production has made it possible for more and more people to have access to medications, and for dosage composition to be standardized and precise—thus more reliable. For health workers, the tablets are straightforward to administer. For patients (at least theoretically), they are easy to swallow, giving them a certain autonomy and participation in their healing.

CÁPSULAS DE REMÉDIO

PILLS

Manufactured in rotary tablet press

● ● ●
Fabricados em prensa rotativa de compressão



Caixa para comprimidos manufaturada pela S & R Design
Pillbox manufactured by S & R Design



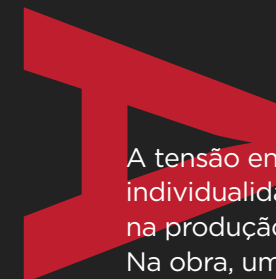
PHARMACOPOEIA

SUSIE FREEMAN & DR. LIZ LEE

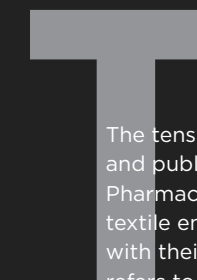
INGLATERRA | ENGLAND

O QUE UM DIA FOI IMAGINADO
WHAT ONCE WAS IMAGINED
2015

PLÁSTICO RECICLADO E PAPEL-ALUMÍNIO DE EMBALAGEM
RECYCLED PLASTIC AND FOIL PACKAGING



A tensão entre bem-estar e doença, individualidade e saúde pública é frequente na produção do coletivo Pharmacopoeia. Na obra, uma impressionante peça têxtil envelope milhares de comprimidos e drágeas, juntamente a suas embalagens. Com seus padrões orgânicos, a obra remete a um cocar e traz um conjunto de 52 flechas em suas bordas. Elas correspondem aos medicamentos consumidos por pacientes cardíacos ao longo de uma semana, como estatinas e reguladores de pressão arterial. Muitos fármacos são produzidos com substâncias encontradas em espécies vegetais e microrganismos, e o trabalho reflete sobre a importância desses recursos naturais – em especial, ao potencial da floresta amazônica no desenvolvimento de novos medicamentos. Permeando as tramas, assim, além da questão da quantidade de preparações ingeridas cotidianamente, estão temas como o pagamento de *royalties* e a biopirataria – de natureza ética, política e econômica.

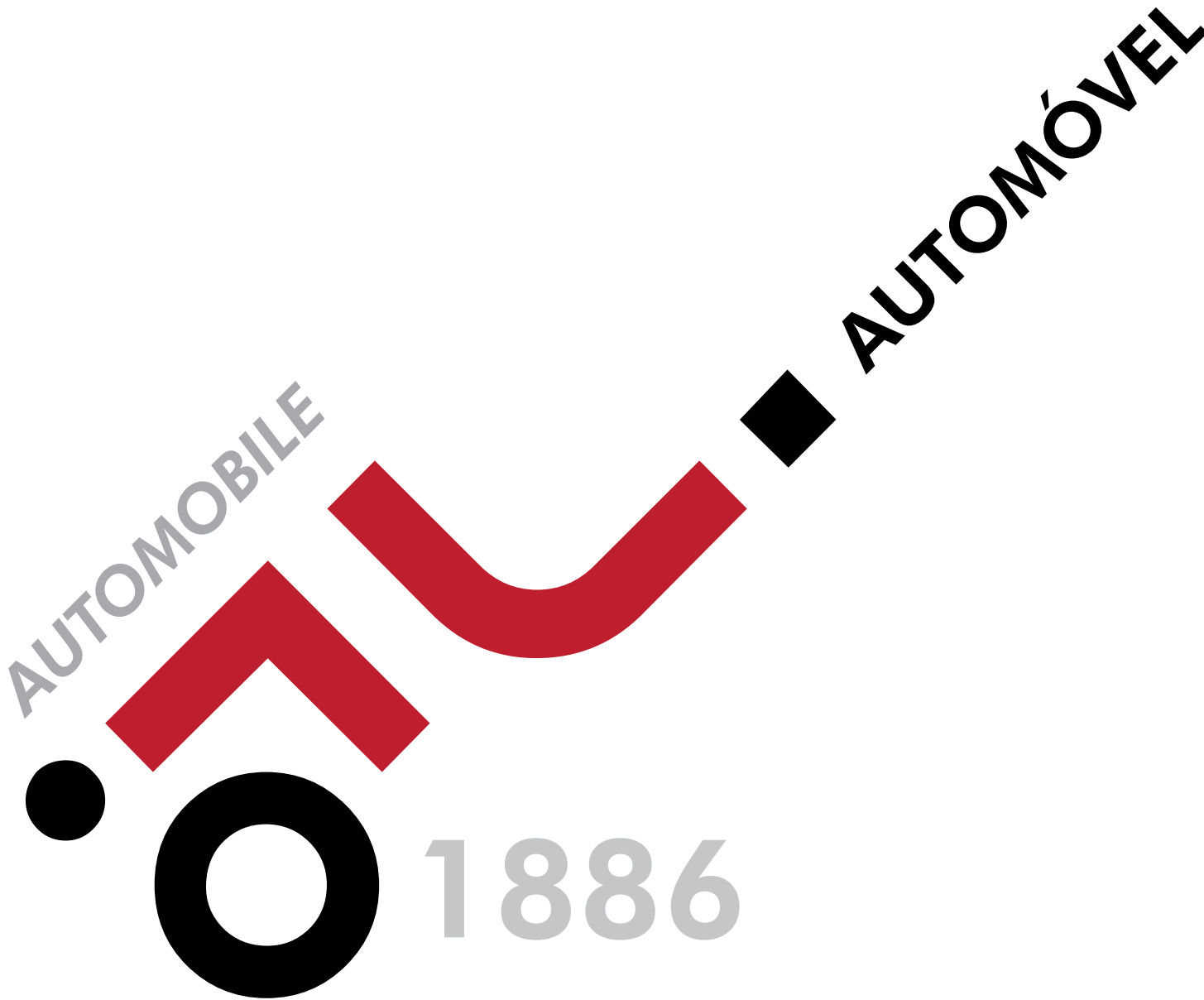
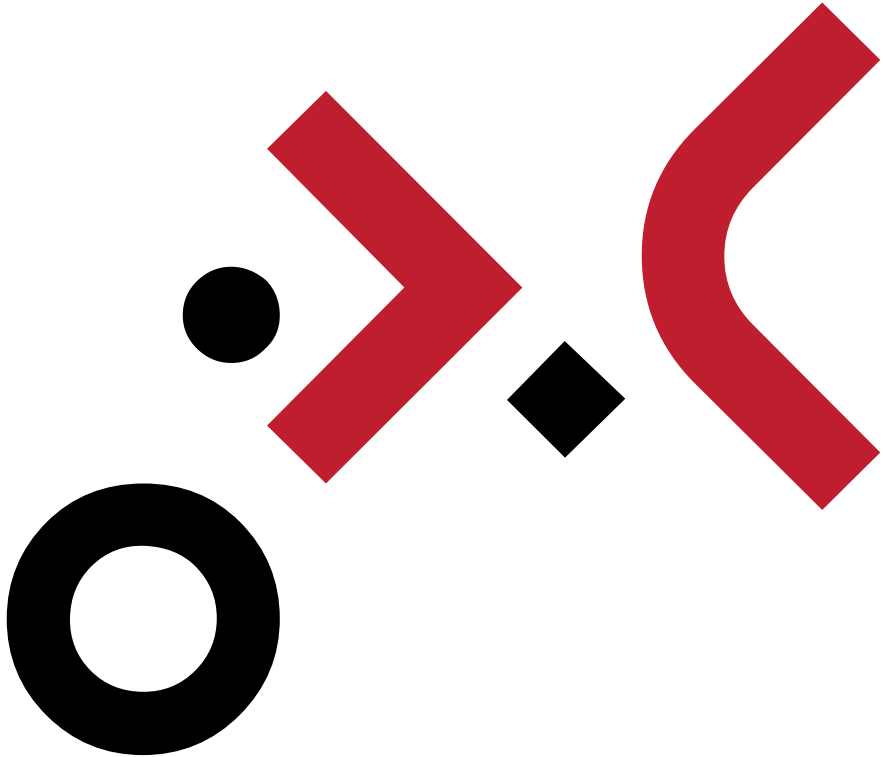


The tension between health and illness, between individuality and public health, is frequent in the production of the Pharmacopoeia collective. In this work, an impressive piece of textile envelopes thousands of tablets and coated pills, along with their packaging. With its organic standards, the work refers to an indigenous headdress and has a set of fifty-two arrows arranged around the edges. They correspond to the medications, such as statins and blood pressure regulators, consumed by cardiac patients over a week's time. Many drugs are produced using substances found in plant species and microorganisms, and the work reflects on the importance of these natural resources—especially on the potential of the Amazon forest in the development of new drugs. So, threading through this fabric, beyond the question of the quantity of preparations ingested daily, are such issues as the payment of royalties, and biopiracy—issues of an ethical, political, and economic nature.

JARBAS LOPES

As obras de Jarbas Lopes (Rio de Janeiro, Brasil, 1964-), sejam elas esculturas, desenhos, instalações ou performances, trabalham mais o imaginário de uma proposição que sua realização propriamente dita. Operando em um campo relacionado às margens do capitalismo, sua produção artística valoriza o artesanal e o original, resistindo à massificação e debatendo questões de mobilidade urbana e rural.

The works of Jarbas Lopes (Rio de Janeiro, Brazil, 1964–), whether sculptures, drawings, installations, or performances, work more with the imaginary of his proposition than with the actual execution of the idea. Operating in a field on the margins of capitalism, his artistic production values the handmade and the unique, resisting massification and debating issues related to urban and rural mobility.





Linha de montagem dos automóveis Ford em Detroit, 1923

Ford automobile assembly line in Detroit, 1923

Project for production and massified access to automobiles



Projeto de produção e acesso massificado a automóveis

Criado pelos alemães Gottlieb W. Daimler e Wilhelm Maybach em 1886, o automóvel era, de início, a evolução motorizada da carruagem. Item de luxo, como os veículos a tração animal, os carros só se tornaram populares a partir da década de 1920, com o lançamento do modelo Ford T, nos Estados Unidos. Na Alemanha da década seguinte, Adolf Hitler implementou um projeto público de produção e acesso massificado a automóveis, incentivando o desenvolvimento do “carro do povo”. O modelo Volkswagen Tipo 1, criado por Ferdinand Porsche e, mais tarde, conhecido como “Fusca”, foi o resultado da iniciativa – um veículo leve, acessível, de manutenção simples e barata, e cujo design se afastava do estilo anguloso que imperou no período da Grande Depressão. O carro não só foi bem recebido no mercado, mas também se tornou objeto de desejo do público jovem, sendo incorporado em filmes, na música e vendido aos milhões. Alçado a ícone pop, o Fusca povoou o imaginário e as lembranças mais afetivas de várias gerações.

o

AUTOMÓVEL

AUTOMOBILE

Created by the Germans Gottlieb W. Daimler and Wilhelm Maybach in 1886, the automobile was, at first, a motorized evolution of the carriage. A luxury item, like animal-drawn vehicles, cars only became popular in the 1920s with the release of the Ford Model T in the United States. In Germany, Adolf Hitler implemented a public project for production and massified access to automobiles over the next decade, stimulating the development of the “people’s car.” The Volkswagen Type 1 model, created by Ferdinand Porsche and later known as the “Beetle,” sprang from this initiative—a vehicle that was light and affordable, with simple, inexpensive maintenance, and design that distanced itself from the angular style that had reigned during the Great Depression period.

Not only was the car well received by the market, but it also became an object of desire among young people, was incorporated into movies and music, and sold by the millions. Lifted up as a pop icon, the Beetle populated the imagination and fondest memories of several generations.

Stand de vendas, em Paris, dos carros produzidos pela Mercedes-Benz, 1900

Paris sales stand for cars produced by Mercedes-Benz, 1900





Interessado em veículos de transporte ao longo de sua trajetória, Jarbas Lopes volta a trabalhar com o Fusca em *O bem e o mal entendido*. Na escultura, o artista se vale da padronização industrial do automóvel para fazer uma bem-humorada provocação à forma como os bens de consumo são encarados na sociedade. De forma espelhada, um Fusca preto e um branco são justapostos, unidos pelas rodas, remetendo ao símbolo taoista *yin-yang*. Pela filosofia chinesa, tudo deve ser considerado em sua ambiguidade constituinte – um princípio que parece fazer cada vez mais sentido no capitalismo contemporâneo. Nessa tradição, nada é absolutamente bom ou ruim: há sempre outro ponto de vista possível.

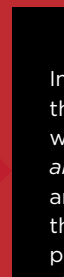


JARBAS LOPES

BRASIL | BRAZIL

O BEM E O MAL ENTENDIDO GOOD AND EVIL UNDERSTOOD 2006

LATARIA DE AUTOMÓVEL FUSCA (PRETO), SOBRE AUTOMÓVEL
FUSCA ORIGINAL COMPLETO (BRANCO)
VW BEETLE BODY PARTS (BLACK), OVER COMPLETE
ORIGINAL VW BEETLE (WHITE)



Interested in transportation vehicles throughout his trajectory, Jarbas Lopes works with the Beetle once again in *Good and Evil Understood*. In this sculpture, the artist uses the industrial standardization of the automobile to construct a humorous provocation regarding the way society views consumer goods. Mirroring each other, a black VW Beetle is juxtaposed with a white one, the two united by the wheels, alluding to the Taoist yin-yang symbol. According to the Chinese philosophy, everything must be considered in its constituent ambiguity—a principle that seems to make increasing sense in contemporary capitalism. In this tradition, nothing is entirely good or bad: there is always another possible point of view.

PANAMARENKO

Panamarenko (Antuérpia, Bélgica, 1940-) adquiriu fama internacional com suas máquinas visionárias de voar e navegar, criações que testemunham sua grande perspicácia técnica e um reconhecimento desenfreado para o fantástico. Seu sonho de infância de ascensão aos céus resultou em inúmeras construções que irradiam uma beleza escultural mesclada com eloquência poética.

Panamarenko (Antwerp, Belgium, 1940–) achieved international acclaim with his visionary machines for flying and navigation, creations that testify to his great technical insight and unbridled acknowledgement of that which is fantastic. His childhood dream of ascending to the heavens resulted in numerous constructions that radiate a sculptural beauty blended with poetic eloquence.



Otto Lilienthal prepara-se para alçar voo com uma de suas asas planadoras em 1896

Otto Lilienthal prepares to take flight with one of his gliders in 1896



Francis Melvin Rogallo e a asa flexível usada no resgate de veículos espaciais

Francis Melvin Rogallo and the flexible wing used in rescuing spacecraft

Model out of plastic material, both flexible and stable



Modelo em material plástico, flexível e estável

ASA-DELTA HANG GLIDER

O desejo de voar é tão antigo quanto a observação do voo das aves. Grandes inventores, como o chinês Lu Ban, no século 5 a.C., o andaluz Abbas ibn Firnas, no século 9, e o florentino Leonardo da Vinci, no século 15, desenvolveram protótipos de asas para uso humano. Mas, em 1891, o alemão Otto Lilienthal, de fato, conseguiu planar com uma asa-delta por cerca de oitenta metros – realizando o sonho ancestral e enchendo de esperanças uma legião de entusiastas. Construído com varas de salgueiro, arame, cera e tecido, o modelo pioneiro teve sua envergadura ajustada com o tempo. Em 1948, novo marco: o casal norte-americano Gertrude e Francis Rogallo cria um modelo com aerofólio (uma pipa autoinflável) e em material plástico, flexível e estável. Aproveitada pela Nasa para reentrada de cápsulas espaciais na Terra, a asa-delta dos Rogallo foi aperfeiçoada, mas serviu como base para o modelo utilizado hoje.

The desire to fly is as old as watching birds in flight. Great inventors, like the Chinese Lu Ban in the 5th century BC, the Andalusian Abbas ibn Firnas in the 9th century, and the Florentine Leonardo da Vinci in the 15th century, developed prototypes of wings for human use. But in 1891, the German Otto Lilienthal actually managed to glide for about eighty meters (some 260 feet) in a hang glider—carrying out the ancestral dream and filling a legion of enthusiasts with hope. Constructed with a willow framework, wire, wax, and fabric, the wingspan of the pioneer model was adjusted over time. In 1948, another milestone: the American couple Gertrude and Francis Rogallo created a type of glider with an airfoil (a self-inflating kite) out of plastic material, both flexible and stable. Utilizing the idea for the reentry of space capsules to Earth, NASA made improvements on the Rogallo glider, but it served as the basis for today's model.



B*Brazil*, de Panamarenko, é um dos ícones de *Invento*. Em sua expressão igualmente técnica e onírica, a obra se volta à essência do que é a invenção para o homem – a possibilidade de se superar, transmutando a si e à natureza. Um ato de coragem diante do desconhecido e de otimismo – o melhor sentido de aposta. No trabalho, a figura de um corpo humano com asas homenageia esse impulso criador e libertário, remetendo a uma das cenas de *Brazil: o filme*, de Terry Gilliam. Obra final de Panamarenko antes de aposentar-se em 2005, a escultura só foi exibida em 2015, reafirmando o território de fascínio e dúvida em que opera sua arte.

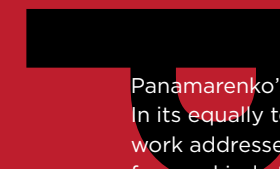


PANAMARENKO

BÉLGICA | BELGIUM

**BRAZIL
2004**

BRONZE

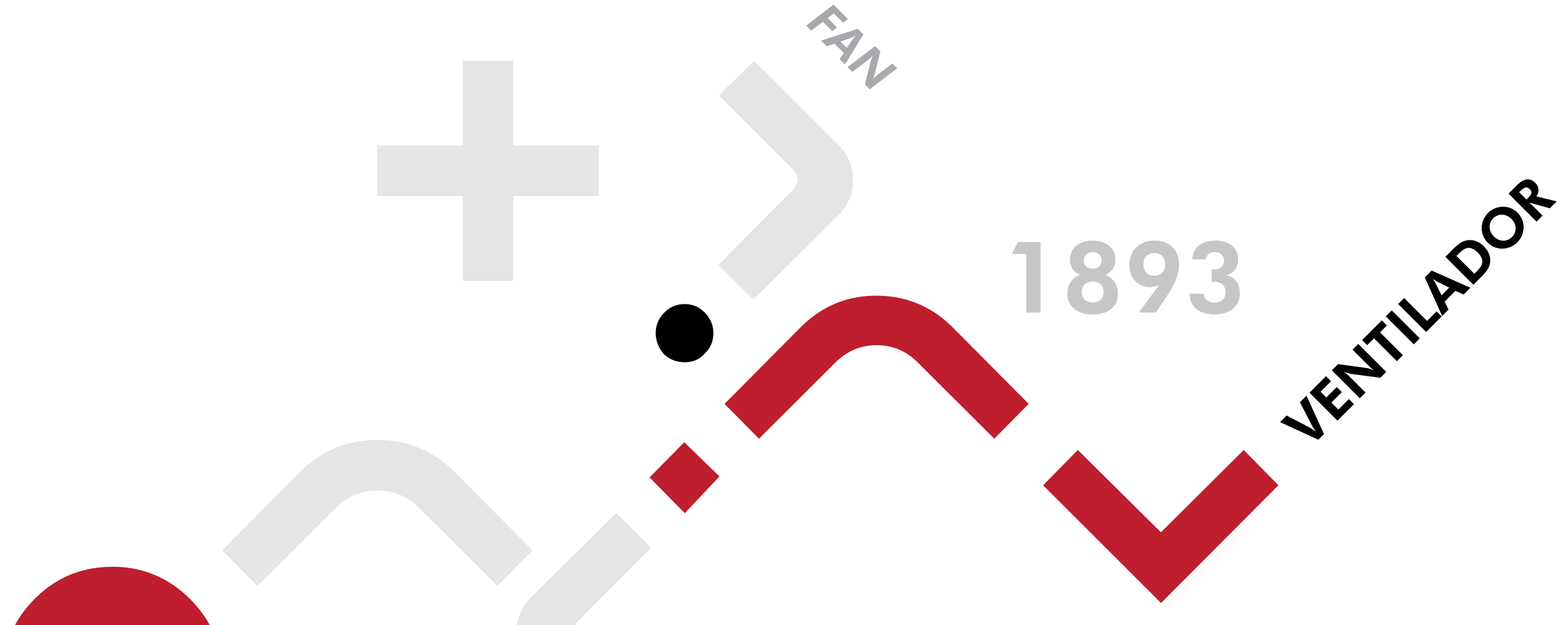


Panamarenko's *Brazil* is one of the icons of *Invento*. In its equally technical and dreamlike expression, the work addresses the essence of what invention means for mankind—the possibility of surpassing oneself, of transmuting oneself and nature as well. In the face of the unknown, an act of courage and optimism—a wager in the very best sense. In this work, the figure of a human body with wings pays homage to this creative and libertarian impulse and refers to one of the scenes in *Brazil*, the movie by Terry Gilliam. The sculpture, Panamarenko's final work before retiring in 2005, was not displayed until 2015, reaffirming the territory of fascination and doubt in which his art operates.

ZILVINAS KEMPINAS

Zilvinas Kempinas (Plungė, Lituânia, 1969-) é autor de instalações cinéticas e minimalistas. Ao usar os meios mais simples para criar situações complexas e atmosféricas de enorme beleza, o artista brinca com o ar e com a leveza, transformando elementos cotidianos, como fitas em ventiladores, em objetos fenomenológicos.

Zilvinas Kempinas (Plungė, Lithuania, 1969-) is the author of kinetic and minimalist installations. By using the simplest of means to create complex and atmospheric situations of breathtaking beauty, the artist plays with air and ethereal lightness, turning everyday elements, like ribbons in fans, into phenomenological objects.





A atriz americana Gloria Swanson num set de filmagens sufocante, c. 1925
North American actress Gloria Swanson on a suffocating movie set, c. 1925



Ventilador elétrico de mesa, c. 1925
Electric table fan, c. 1925

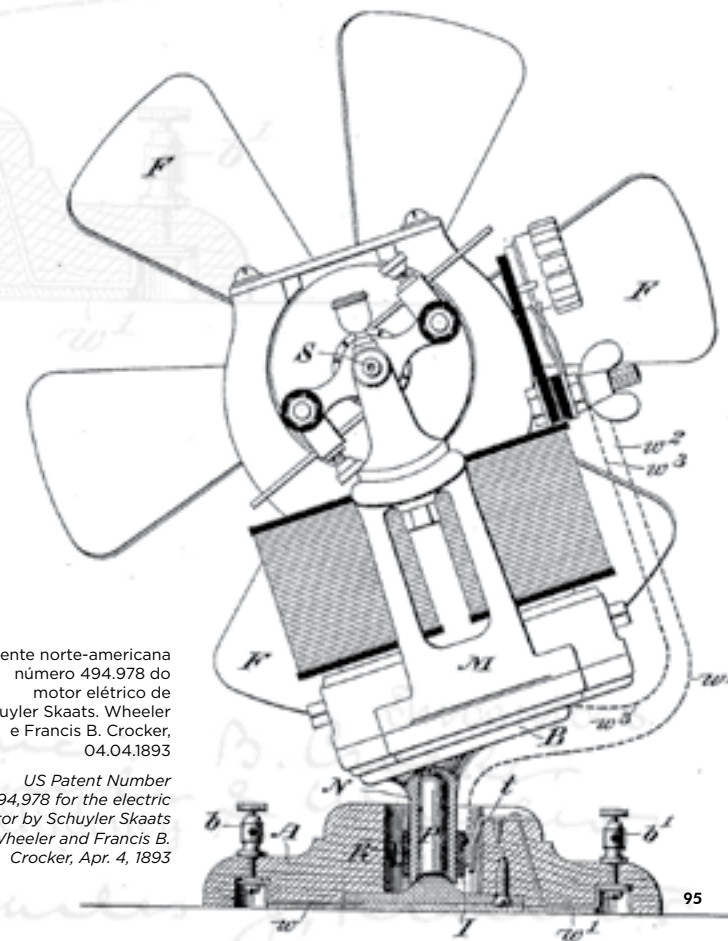
O ato intuitivo de abanar-se contra o calor já dava parte da solução. Para refrescar cômodos, bastava intensificar o deslocamento de ar em seu interior com a movimentação de pás, presas a uma base, à moda dos velhos moinhos de vento. Mas a popularização da invenção, hoje conhecida como ventilador, veio na onda das utilidades elétricas, no final do século 19. Da pesada máquina - criada pelo norte-americano Schuyler Skaats Wheeler (engenheiro do estúdio de Thomas Edison), em 1886 - à era dos eletrônicos e suas ventoinhas para evitar aquecimento, a eficiência, o custo e o uso mudaram. O princípio, porém, continua o mesmo.

The intuitive act of fanning oneself to relieve heat was already indicating part of the solution. To cool rooms down, it would suffice to intensify the displacement of air inside them with the movement of blades, attached to a base in the old manner of windmills. But the invention—known today as a fan—became popular only in the late 19th century, riding the wave of electric appliances. From the heavy machine—created in 1886 by the North American Schuyler Skaats Wheeler (an engineer in Thomas Edison's studio)—to the era of electronics with cooling fans to prevent overheating, the efficiency, the cost, and the uses have changed. The principle, however, remains the same.

VENTILADOR FAN

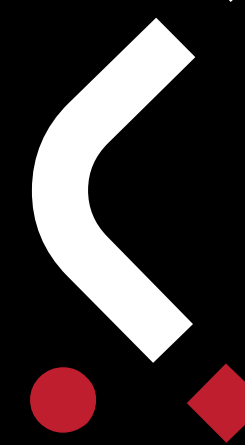
The fan rode the wave of electric appliances

● ● ●
O ventilador veio na onda das utilidades elétricas



Patente norte-americana número 494.978 do motor elétrico de Schuyler Skaats. Wheeler e Francis B. Crocker, 04.04.1893

US Patent Number 494,978 for the electric motor by Schuyler Skaats Wheeler and Francis B. Crocker, Apr. 4, 1893



ZILVINAS KEMPINAS

LITUÂNIA | LITHUANIA

LEMNISCATA
LEMNISCATE
2007

FITA MAGNÉTICA E VENTILADORES
MAGNETIC TAPE AND FANS



Em *Lemniscata*, Zilvinas Kempinas trabalha com dois materiais industriais – ventiladores e fitas magnéticas. A simplicidade de elementos evidencia um terceiro item, invisível e indispensável: o ar em deslocamento. Virados contra uma parede, dois ventiladores cooperam no desafio de sustentar no ar uma longa fita magnética que, cruzada sobre si mesma, forma o símbolo do infinito. No território desses fluxos, a fita se movimenta, leve e imprevisível, em uma dança que pode se encerrar a qualquer deslize. A irresistível instabilidade da escultura cinética capta a atenção do espectador, contrariando a evidência de que, afinal, enquanto houver energia, o movimento pode durar para sempre.



In *Lemniscate*, Zilvinas Kempinas works with two industrial materials: fans and magnetic tapes. The simplicity of the elements highlights a third item, invisible and indispensable: the air being displaced. Positioned facing a wall, two fans cooperate in the task of maintaining in the air a long magnetic tape that crosses over itself, forming the infinity symbol. In the ambit of these air currents, the tape moves, buoyant and unpredictable, in a dance that could be terminated by any slip-up. The irresistible instability of the kinetic sculpture captures the viewer's attention, contradicting the evidence that, after all, as long as there is power, the movement can go on forever.

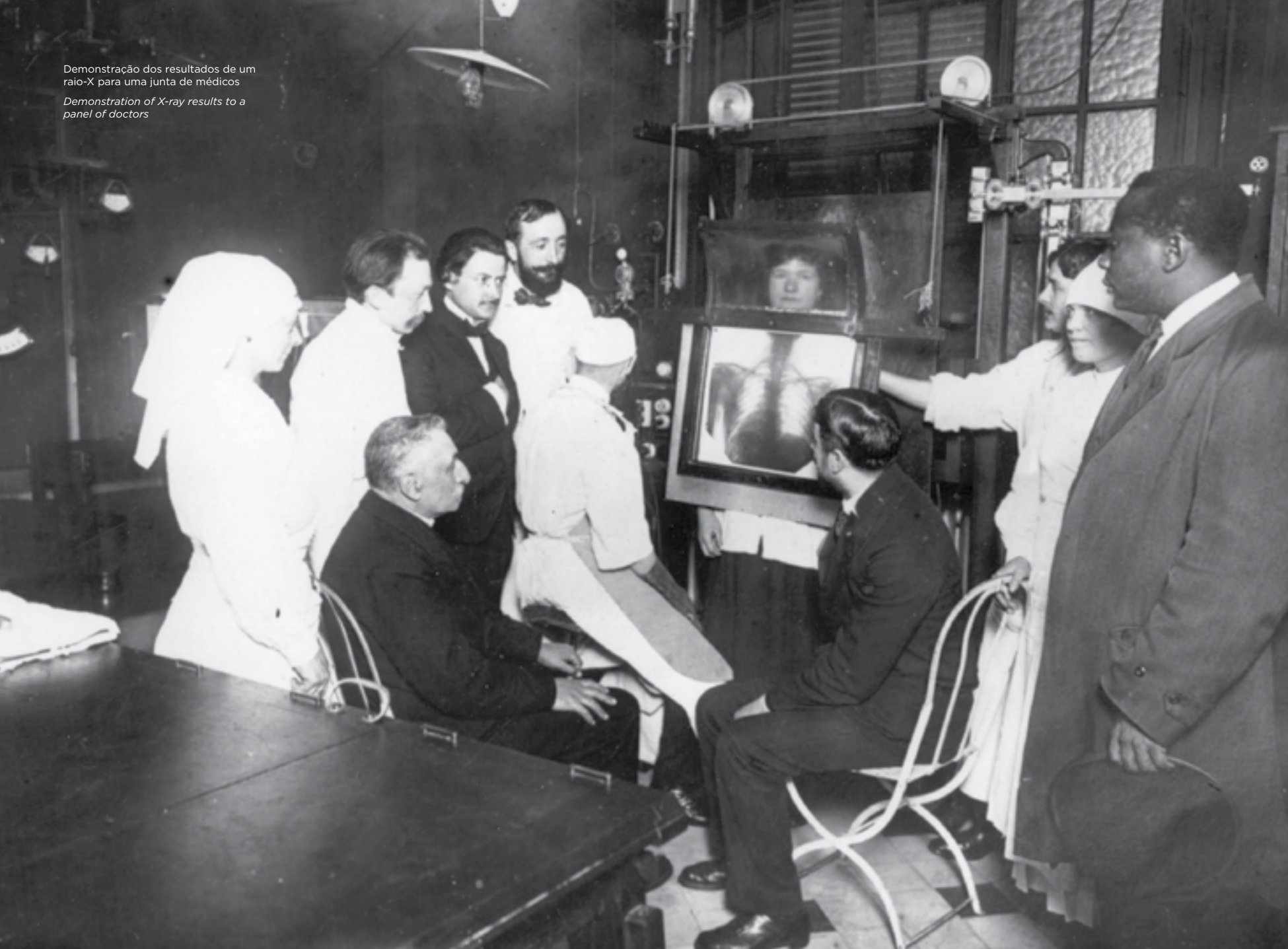
DANIEL CANOGAR

Daniel Canogar (Madri, Espanha, 1964-) encontra inspiração na arqueologia de novas mídias para incorporar materiais eletrônicos descartados em suas obras, resgatando a memória de cada um deles e criando novas camadas de percepção e interpretação. Ao construir retratos de uma sociedade e de uma era tecnológica, o artista reflete sobre a velocidade da obsolescência no universo de consumo da tecnologia.

In the archeology of new media, Daniel Canogar (Madrid, Spain, 1964–) finds inspiration for incorporating discarded electronic materials in his works, retrieving the memory of each one and creating new layers of perception and interpretation. As he constructs portraits of a society and a technological era, the artist reflects on the velocity of obsolescence in the universe of consumer technology.



Demonstração dos resultados de um raio-X para uma junta de médicos
Demonstration of X-ray results to a panel of doctors



Após séculos de estudo da anatomia humana pela dissecação de cadáveres e de cirurgias exploratórias, uma revolução. Com a criação dos raios X, era possível visualizar o corpo humano por dentro, sem a necessidade de cortá-lo. Em 1895, o alemão Wilhelm Conrad Röntgen experimentava os efeitos de descargas elétricas em tubos de raios catódicos. Ao proteger da luz a saída do tubo e colocar, no fundo dela, uma chapa encoberta por solução metálica, o físico obteve registros das sombras de objetos em seu interior. A radiografia da mão de sua mulher foi o primeiro teste em humanos, mostrando transparências variadas e os limites entre os ossos e demais tecidos. A pele já não era mais uma barreira.

After centuries of studying human anatomy by dissecting cadavers and doing exploratory surgeries, a revolution. With the creation of X-rays, it was possible to see inside the human body without having to cut it. In 1895, the German Wilhelm Conrad Röntgen was experimenting with the effects of electrical discharges on cathode ray tubes. By protecting the end of the tube from the light and placing a plate covered with a metallic solution at the bottom, the physicist obtained an image of the shadows of objects inside it. The radiograph of his wife's hand was the first test in humans, showing varied transparencies and the boundaries between the bones and other tissues. The skin was no longer a barrier.



As modelos vencedoras de um concurso de beleza quiroprático, Marianne Baba, Lois Conway e Ruth Swensen
The winning models in a chiropractor beauty pageant, Marianne Baba, Lois Conway, and Ruth Swensen

RAIOS X X-RAYS



DANIEL CANOGAR

ESPANHA | SPAIN

MORTALHA SHROUD 2015

METAL, PROJETO E CHAPAS DE RAIOS X
METAL, PROJECTOR, AND X-RAY NEGATIVES

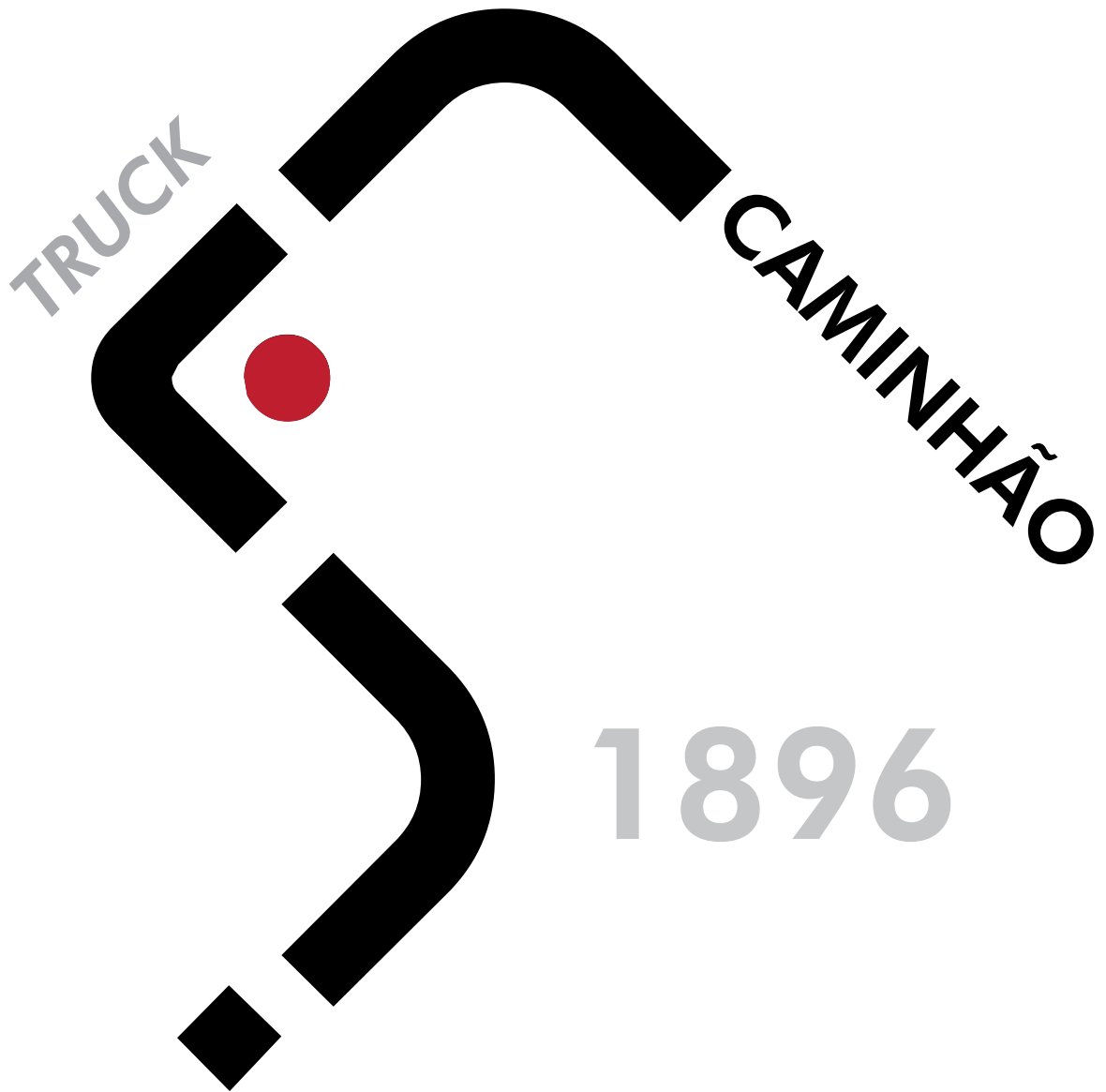
Em *Mortalha*, Daniel Canogar usa chapas de raios X como suporte para criar um ambiente de exame do corpo humano, e de seu olhar para ele. Geradas para o diagnóstico de diferentes pacientes – todas foram coletadas com amigos do artista –, as imagens revelam ossos variados, formando um grande mosaico iluminado de forma dinâmica e fragmentada. Nessa dança inebriante de luz e sombra, outras camadas de informação visual são projetadas sobre as chapas, como captações de ressonâncias magnéticas e vídeos mostrando o comportamento de bactérias e células sanguíneas. A sobreposição de registros da matéria corpórea, uma obsessão que remete à Renascença, faz da instalação uma forma de compêndio sobre esse capítulo fundamental da anatomia: a história das tecnologias que permitiram ver a estrutura física por dentro, conhecer seus detalhes e mecanismos. Um desejo de apreender, pelo corpo e suas partes, o mistério da vida.

In *Shroud*, Daniel Canogar uses X-ray negatives as a support to create a setting for examining the human body and for his way of looking at it. Generated for diagnosing different patients, the images—all of them collected among the artist's friends—reveal a variety of bones, forming a large mosaic illuminated in a dynamic, fragmented fashion. In this inebriating dance of light and shadow, other layers of visual information are projected over the negatives, such as images captured by magnetic resonance (MRIs) and videos showing the behavior of bacteria and blood cells. By superimposing these records of corporeal matter, an obsession that goes back to the Renaissance, the installation becomes a kind of compendium of this fundamental chapter of anatomy: the history of the technologies that made it possible to see inside the physical structure and get acquainted with its details and mechanisms. A desire to learn, via the body and its parts, the mystery of life.

DAMIÁN ORTEGA

Tendo começado sua carreira como cartunista político, **Damián Ortega** (Cidade do México, México, 1967-) traz uma inteligência afinada e um rigor intelectual para suas obras, fortemente ancoradas na escultura e na experimentação. Compostas de objetos e materiais cotidianos, elas são comentários perspicazes sobre política, cultura de consumo e o processo de percepção.

*Having begun his career as a political cartoonist, **Damián Ortega** (Mexico City, Mexico, 1967–) brings a refined intelligence and intellectual rigor to his works, firmly anchored in sculpture and experimentation. Composed of everyday objects and materials, they provide insightful commentary on politics, consumer culture, and the process of perception.*





A cervejaria Schultheiss, em Berlim, usava os caminhões fabricados pela Daimler para entregar suas bebidas, 1905
The Schultheiss brewery, in Berlin, used trucks manufactured by Daimler to deliver their beverages, 1905

Cinco toneladas por viagem. A capacidade do veículo criado por Gottlieb Daimler, na Alemanha de 1896, transformava a realidade do transporte de cargas – e a expansão do desenvolvimento, de maneira mais ampla. Até então, ali, como em qualquer lugar do mundo, areia, tijolos, pedra e madeira eram carregados em carroças puxadas a tração animal, em incontáveis vaivéns. O caminhão era a possibilidade de deslocar produções inteiras ou grandes grupos de pessoas com a rapidez e a capilaridade que mesmo os trilhos dos trens nunca permitiriam.

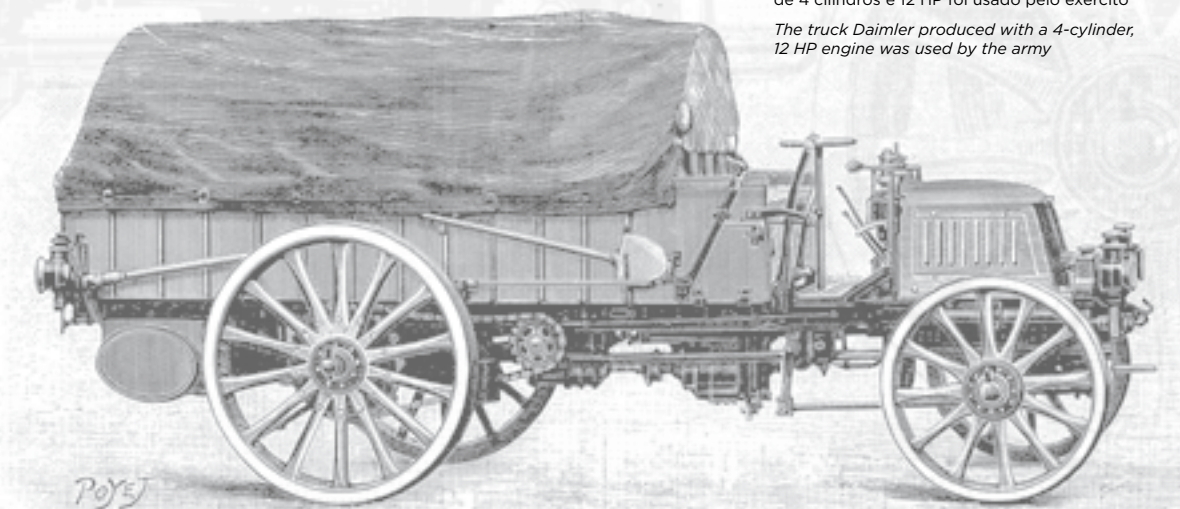
It transformed the reality of cargo transportation



Transformava a realidade do transporte de cargas

CAMINHÃO TRUCK

Five metric tons per trip. The load capacity of the vehicle created by Gottlieb Daimler in 1896, in Germany, transformed the reality of cargo transportation—and the expansion of economic development as a whole. Up until then, like everywhere else in the world, sand, bricks, stone, and wood were carried in carts pulled by animal traction, in countless shuttles. The truck made it possible to move entire productions or large groups of people with speed and capillarity that even train tracks could never have enabled.



O caminhão produzido pela Daimler com motor de 4 cilindros e 12 HP foi usado pelo exército
The truck Daimler produced with a 4-cylinder, 12 HP engine was used by the army



DAMIÁN ORTEGA

MÉXICO | MEXICO

MATERIALISTA
MATERIALIST
2008

PEDAÇOS DE CAMINHÃO E CABOS DE AÇO
PIECES OF TRUCKS AND STEEL CABLES

No México, o caminhão dito “materialista” é usado para o transporte de materiais de construção e outras cargas pesadas. Na obra de Damián Ortega, o veículo é desconstruído e controladamente redesenhado no ar pelo artista – mas somente por seus contornos cromados. Trata-se do terceiro tipo de veículo a passar pelo processo (antes dele, um Fusca e uma motocicleta Vespa tiveram suas partes apartadas, em uma espécie de explosão em suspenso no espaço). Despido de mecânica e carroceria, o caminhão de *Materialista* contrasta a robustez a que remete com a leveza do que se vê efetivamente na instalação. Convoca, assim, o espectador a uma postura ativa na recepção do trabalho: é ele quem reconstrói, afinal, o enorme objeto que conhece.

In Mexico, the truck known as “materialista” is used to transport building materials and other heavy loads. In Damián Ortega’s work, the vehicle is deconstructed and redesigned in midair under the artist’s control—but using only its chrome outlines. This is the third type of vehicle to go through the process—earlier, a Volkswagen Beetle and a Vespa scooter had their components separated, in a kind of explosion suspended in space. Stripped of mechanics and body, the *Materialist* contrasts the robustness of the truck to which it refers with the delicacy and weightlessness of that which is actually seen in the installation. In this way, it summons the viewer to an active role in the work’s reception: it is he, in the end, who reconstructs the enormous object, so familiar to him.

GUTO LACAZ

Multifacetado, Guto Lacaz (São Paulo, Brasil, 1948-) é artista multimídia, desenhista, ilustrador, designer, cenógrafo e editor de arte. Em suas obras e performances, Guto manipula objetos e apresenta-se como uma mescla de artista-ator, inventor e mágico. Em suas instalações, transforma radicalmente as funções de objetos cotidianos, chegando a tangenciar o insólito.

Multifaceted, Guto Lacaz (São Paulo, Brazil, 1948-) is a multimedia artist, draftsman, illustrator, designer, scenographer, and art editor. In his works and performances, Lacaz manipulates objects and presents himself as a mix of artist and actor, inventor and magician. In his installations, he radically transforms the functions of everyday objects, almost to the point of aberration.





Estudantes celebram o rádio no Rio de Janeiro durante o Estado Novo, entre 1938 e 1945

Students celebrate the radio in Rio de Janeiro during the Estado Novo, from 1938 to 1945

D

Diversas invenções hoje já incorporadas em nosso cotidiano apoiam-se no princípio da transmissão radiofônica. Dos simples sistemas de abertura automática de portões aos aparelhos de GPS, fornos de micro-ondas, telefones celulares e aviões modernos, nada existiria (ao menos não da forma que conhecemos) não fossem os inventos do sérvio Nicola Tesla e do italiano Guglielmo Marconi, no final do século 19. Várias foram as patentes relacionadas à comunicação via rádio registradas pelos dois inventores, mas seu grande invento, de fato, foi a teledifusão. As transmissões de áudio inauguraram uma virada nas comunicações, entre os anos 1920 e 1930, permitindo, mesmo a comunidades distantes, o acesso às notícias e à música vindas de outras paragens. Com a abertura que instalaram, as tais ondas magnéticas moduladas do rádio tornaram as distâncias menores – e a noção de mundo, maior, para muitas e muitas pessoas.

Os componentes dos receptores de rádio analógicos incluíam válvulas e eletroímãs

Analog radio receiver components included valves and electromagnets



S

Several inventions that today are incorporated into our daily lives rely on the principle of radio transmission. From simple automatic gate-opening systems to GPS devices, microwave ovens, cell phones, and modern aircraft, nothing would exist (at least not as we know it) were it not for the inventions of the Serbian Nicola Tesla and the Italian Guglielmo Marconi, in the late 19th century. Several patents related to radio communications were registered by the two inventors, but their greatest invention, in fact, was broadcasting. Audio transmissions inaugurated a turning point in communications between the 1920s and '30s, allowing even remote communities to access news and music coming from elsewhere. With the broadening effect they established, radio's modulated magnetic waves made distances smaller—and the idea of the world much larger for many, many people.



● ● ● Radio initiated a turning point in communications

O rádio inaugurou uma virada nas comunicações



N

Na instalação, um conjunto de rádios de vários feitios, tamanhos e potências se coloca em linha para um fim comum e inusitado: pescar. A antena metálica, um de seus componentes principais, é transformada em vara, na obra, cumprindo função estranha à sua original, mas curiosamente cabível. No deslocamento bem-humorado que é marca do artista, a distorção semântica ressalta a atribuição das antenas em, de certa forma, pescar frequências e alimentar a audiência. Por outro lado, a operação sobre o objeto também alinha duas ações contrastantes – ouvir uma transmissão é voltar a atenção ao som que vem de fora; pescar é um mergulho interno de contemplação do silêncio.



GUTO LACAZ

BRASIL | BRAZIL

RÁDIOS PESCANDO
RADIO FISHING
1986/2015

TÉCNICA MISTA
MIXED MEDIA



In this installation, a group of radios of various shapes, sizes, and strengths is lined up for a common, albeit unusual, purpose: fishing. One of their main components, the metal antenna, is transformed into a rod, in the work, fulfilling a function foreign to the original one, yet curiously appropriate. In the artist's characteristically amusing dislocation, the semantic distortion underscores the job of antennas, which is, in a way, to fish for frequencies and feed the audience. On the other hand, the operation on the object also aligns two contrasting actions—listening to a broadcast is to turn one's attention toward the sound that comes from outside; fishing is an inward dive into the contemplation of silence.

roix

NAZARETH PACHECO

A obra de Nazareth Pacheco (São Paulo, Brasil, 1961-) conjuga aspectos da tradição minimalista com elementos simbólicos, alguns remetendo a fatos autobiográficos. A artista inicia suas experiências com *readymades* em 1986, sempre optando por objetos que trazem uma enorme carga de agressividade emocional e física, como giletes, cristais de vidro, anzóis e metais pontiagudos.

The work of Nazareth Pacheco (São Paulo, Brazil, 1961–) combines aspects of the minimalist tradition with symbolic elements, some referring to autobiographical facts. The artist initiated her experiences with readymades in 1986, always opting for objects that are heavily charged with emotional and physical aggressiveness, such as razor blades, glass crystals, fishhooks, and spiky metals.



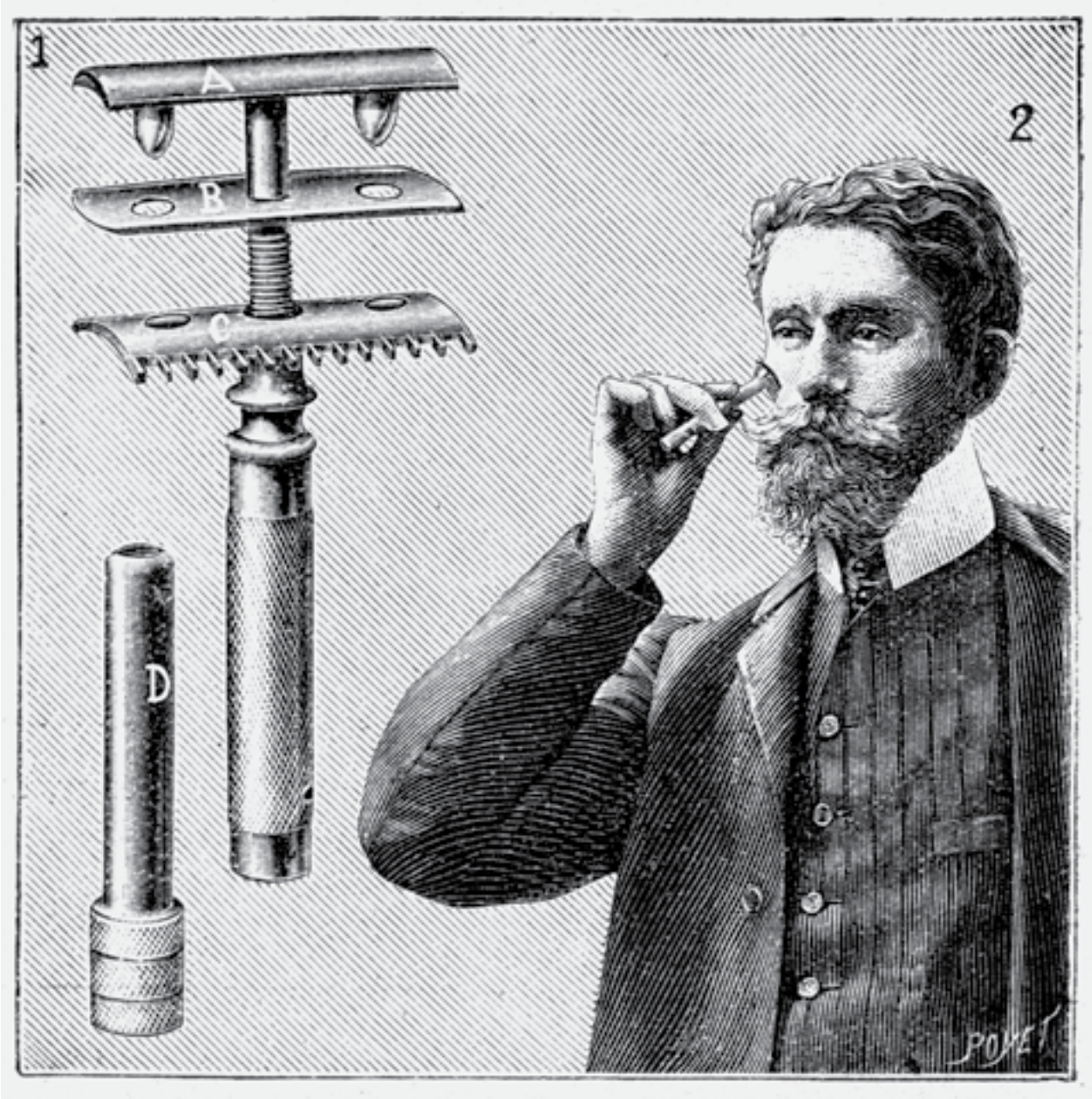
Aparelho de barbear
de King Gillette, com
lâmina de segurança
substituível, 1905

*King Gillette razor with
replaceable safety
blade, 1905*

An efficient yet
inexpensive model for
large-scale production



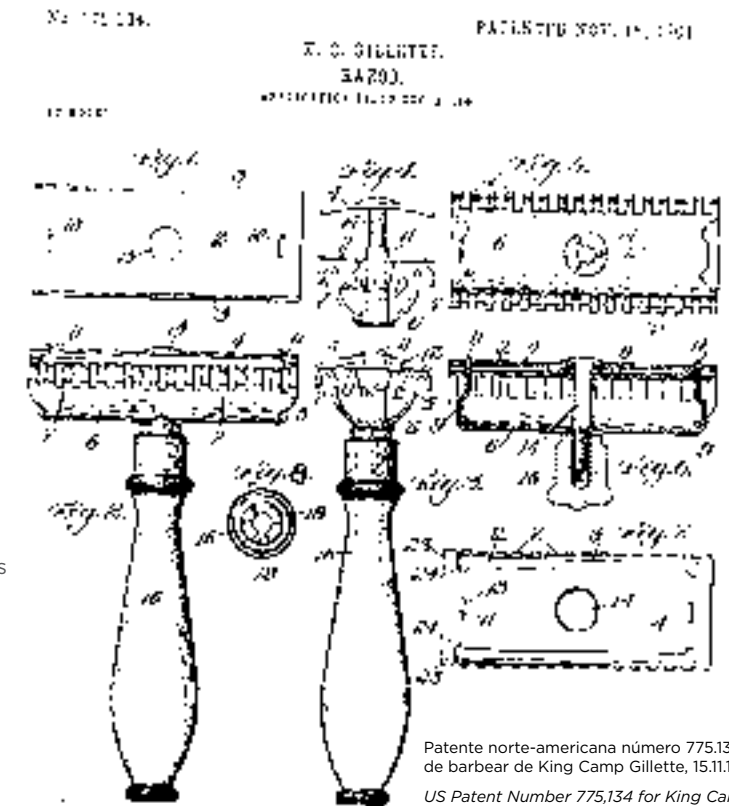
Um modelo
barato e
eficiente
a ser
produzido
em escala



Ao criar sua lâmina, em 1895, o norte-americano King Camp Gillette transformou, de forma irreversível, o ato de se barbear. Dali em diante, foi possível fazê-lo sem cortes ou sangue. O produto tinha como atributo principal sua facilidade de manejo (por isso, ficou conhecido como “lâmina de segurança”) e também conquistou pelo fato de ser descartável, dispensando o ritual da afiação das navalhas. Somente em 1903 o inventor chegou a um modelo barato e eficiente que pudesse ser produzido em escala, mas sua popularização veio em poucos anos. O empurrão foi o fornecimento do utensílio ao exército americano na Primeira Guerra Mundial: todo o país se converteu a seu uso, sem falar na divulgação do barbeador mundo afora.

When King Camp Gillette, a North American, created the razor blade in 1895, he changed the act of shaving irreversibly. From that time forward, it was possible to shave without cuts and blood. The product's primary attribute was ease of handling (so much so that it became known as the “safety razor”), but it also gained favor because it was disposable and eliminated the razor sharpening ritual. It wasn't until 1903 that the inventor achieved an efficient yet inexpensive model suitable for large-scale production, but its popularity surged within very few years. Significant momentum came with supplying razors to the American army in World War I: the whole country converted to using them, not to mention the spread of its popularity around the world.

APARELHO DE BARBEAR SAFETY RAZOR



Patente norte-americana número 775.134 do aparelho
de barbear de King Camp Gillette, 15.11.1904

*US Patent Number 775,134 for King Camp Gillette's
safety razor, Nov. 15, 1904*



NAZARETH PACHECO

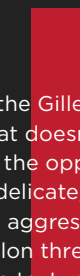
BRASIL | BRAZIL

SEM TÍTULO | UNTITLED
2010

MIÇANGAS, LÂMINAS DE BARBEAR E ACRÍLICO
GLASS BEADS, RAZOR BLADES, AND ACRYLIC



Se a gilete surge como sinônimo de um barbear não agressivo à pele, nesta obra, remete ao efeito contrário. Nela, Nazareth Pacheco apresenta uma cortina de chuveiro delicada e reluzente, mas de aspecto agressivo. Em meio a miçangas e fios de náilon, lâminas de barbear compõem a trama, estendendo-se em todo o seu comprimento. A pele do corpo nu que se prepara para o banho, pronta a ser cuidada, é colocada diante de uma barreira intransponível. Criando tensão entre desejo e impossibilidade, a obra reflete sobre os rituais de cuidados corporais e os padrões de beleza.



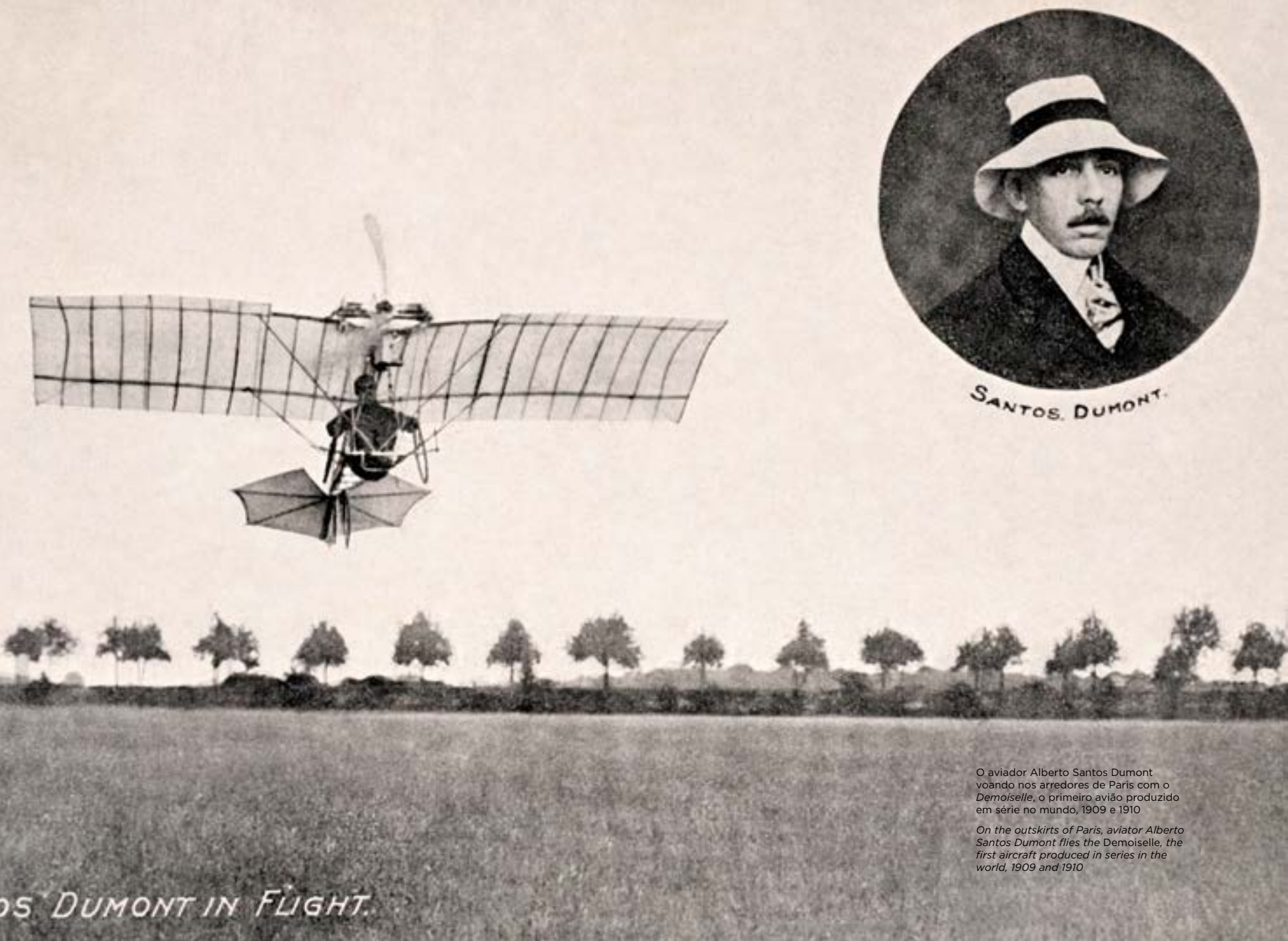
If the Gillette blade became synonymous with shaving that doesn't harm the skin, in this work it alludes to the opposite effect. Nazareth Pacheco presents a delicate, shimmering shower curtain, but with an aggressive aspect. Along with glass beads and nylon threads, razor blades are incorporated into the texture all through the curtain. The naked body, skin ready for care in the shower, finds itself facing an insurmountable barrier. Creating tension between desire and impossibility, the work reflects on the rituals of body care and beauty standards.

PANAMARENKO

Panamarenko (Antuérpia, Bélgica, 1940-) adquiriu fama internacional com suas máquinas visionárias de voar e navegar, criações que testemunham sua grande perspicácia técnica e um reconhecimento desenfreado para o fantástico. Seu sonho de infância de ascensão aos céus resultou em inúmeras construções que irradiam uma beleza escultural mesclada com eloquência poética.

Panamarenko (Antwerp, Belgium, 1940–) achieved international acclaim with his visionary machines for flying and navigation, creations that testify to his great technical insight and unbridled acknowledgement of that which is fantastic. His childhood dream of ascending to the heavens resulted in numerous constructions that radiate a sculptural beauty blended with poetic eloquence.





O aviador Alberto Santos Dumont voando nos arredores de Paris com o *Demoiselle*, o primeiro avião produzido em série no mundo, 1909 e 1910

On the outskirts of Paris, aviator Alberto Santos Dumont flies the Demoiselle, the first aircraft produced in series in the world, 1909 and 1910

SANTOS DUMONT IN FLIGHT.

O brasileiro Alberto Santos Dumont tinha paixão por motores e verdadeiro fascínio pelo sonho de voar. Desenvolveu diversos modelos de dirigíveis, entre eles o que lhe permitiu circundar a Torre Eiffel em um voo de meia hora, em 1901. Suas ambições na aviação, porém, estavam longe de ser saciadas. Cinco anos depois, fez o voo inaugural de seu aeroplano *14 Bis*, capaz de voar de forma autossustentada e decolar por seus próprios meios (sem a necessidade de uma rampa, por exemplo), que lhe rendeu reconhecimento internacional. Mas o melhor ainda estava por vir: modificando radicalmente a estrutura do modelo anterior, criou *Demoiselle*. O novo avião – cuja leveza motivou o apelido jocoso de “vespa irritada” – mostrou-se eficaz, realizando voos mais longos, e foi o primeiro avião produzido em série no mundo.

The Brazilian Alberto Santos Dumont had a passion for engines and a veritable fascination with the dream of flying. He developed many dirigibles, including the one that allowed him to circle around the Eiffel Tower on a half-hour flight in 1901. His ambitions concerning aviation were far from sated, however. Five years later, he made the inaugural flight of his airplane *14 Bis*, which could take off on its own (without needing a ramp, for example) and fly self-sufficiently, a feat that earned him international recognition. But the best was yet to come: radically modifying the structure of the earlier model, he created *Demoiselle*. The new aircraft—so light that it was playfully dubbed the “angry wasp”—was efficient, capable of longer flights, and it was the first aircraft to be produced in series in the world.

AVIÃO AIRPLANE

Capaz de voar e decolar por seus próprios meios

It could take off on its own and fly self-sufficiently





PANAMARENKO

BÉLGICA | BELGIUM

MATRIZ VARIÁVEL DO CORVO RAVEN'S VARIABLE MATRIX 2000

POLICARBONATO, ALUMÍNIO, MOTOR DE 8 HP,
AÇO, FELTRO, MAKROLON
POLYCARBONATE, ALUMINUM, 8 HP ENGINE,
STEEL, FELT, MAKROLON

A possibilidade de falha e o componente de sonho, presentes em cada invenção revolucionária, está no centro de *Matriz variável do corvo*. Bem-sucedidas ou não, as criações inspiram uma forma de espanto contemplativo, ligado à materialização de um ideal. Panamarenko não só faz das invenções alheias a matéria-prima de suas próprias (revisitando aqui a *Demoiselle* de Dumont), mas também se dedica a apostas no impossível, traquitanas que, sabidamente, não podem funcionar. O processo inventivo do artista – que, curiosamente, tem medo de voar – estende-se para além de seus trabalhos, permeando também sua forma de estar no mundo. Cedo, criou para si uma *persona* artística, a do excêntrico inventor, tornando suas origens e identidade conhecidas apenas por sua mãe.

The possibility of failure and the dream component—present in every revolutionary invention—are at the center of *Raven's Variable Matrix*. Whether successful or not, Panamarenko's creations inspire a contemplative wonder of sorts connected to the materialization of an ideal. The artist not only uses the inventions of others as raw material for his own (here revisiting Dumont's *Demoiselle*), but he also devotes himself to impossibilities, contraptions that admittedly cannot function. The inventive process of the artist—who, bizarrely, is afraid of flying—extends beyond his work, permeating his way of being in the world. Early on, he created an artistic persona for himself, that of the eccentric inventor, such that his origins and identity are known only to his mother.

NELSON LEIRNER

Artista intermídia, Nelson Leirner (Rio de Janeiro, Brasil, 1932-) é conhecido por sua postura crítica ao sistema de arte contemporânea e por suas intervenções em objetos preexistentes, assim como pelo uso pioneiro do *outdoor* como suporte. A apropriação, seus *happenings* e depoimentos, e sua prolongada atuação como professor são outros marcos de seu influente percurso artístico.

Intermedia artist Nelson Leirner (Rio de Janeiro, Brazil, 1932–) is known for his critical stance with regard to the contemporary art system and for his interventions in pre-existing objects, as well as for his pioneering use of the billboard as support. His practice of appropriation, happenings, and statements, and his extended role as a teacher are other markers of his influential artistic career.





Compartimentos de refrigerador, com caixa de gelo isolada com zinco e sifão de ar seco, manufaturado pela Empresa Frigorífica Seeger, em Minnesota, século 20

Refrigerator with compartments including zinc-lined ice box and dry-air siphon manufactured by the Seeger Refrigerator Company, in Minnesota, 20th century



A mulher moderna em sua cozinha
The modern woman in her kitchen

GELADEIRA REFRIGERATOR

It spread in its electric and kerosene versions

● ● ●
Espalhou-se em sua versão elétrica e a querosene

A geladeira de absorção – que refrigera com o uso de gás, compressor e serpentina para troca de calor – foi criada em 1922, pelos estudantes suecos Baltzar von Platen e Carl Munters. Relativamente simples, a utilidade se espalhou pelo mundo em sua versão elétrica e a querosene. Até esse momento, técnicas trabalhosas eram as únicas formas de manter os alimentos em condições de consumo por dias ou semanas. O processo de salga era um deles, assim como a exposição das provisões à friagem das noites ou submersos em ribeirões, para que se mantivessem frescos. Outro meio era o uso de barras de gelo, fornecidas de porta em porta (nos bairros ricos) para refrigerar armários frigoríficos de madeira. No Brasil, antes da criação das primeiras fábricas de gelo, nos anos 1910, o calor ininterrupto de muitas regiões era quebrado por blocos de gelo importados dos Estados Unidos e vendidos em pedaços. As geladeiras começaram a ser produzidas no país apenas no final dos anos 1940.

The absorption refrigerator—which cools using gas, compressor, and coil for heat exchange—was created in 1922 by the Swedish students Baltzar von Platen and Carl Munters. Relatively simple, the utility spread throughout the world in its electric and kerosene versions. Up until then, only the use of laborious techniques could keep food fit for consumption over days or weeks. The salting process was one of these, as was exposing foodstuffs to the frigid night air or submerging them in streams to keep them fresh. Another method was to use blocks of ice, delivered door to door (in wealthy neighborhoods), to cool wooden refrigerator cabinets. In Brazil, before the creation of the first ice factories, in the 1910s, the uninterrupted heat in many regions was relieved by blocks of ice imported from the United States and sold in pieces. It wasn't until the late 1940s that refrigerators began to be produced in the country.



Uma geladeira repleta de refrigerantes perfeitamente gelados é imagem recorrente na publicidade – e presente no imaginário popular. O sonho de consumo sem limite de quantidade, que emerge mais sedento nos dias de calor, tem relação com a penetração da cultura norte-americana em todo o mundo desde os anos 1940. *Projeto Care – Ajuda* remonta a uma prática assistencialista do governo dos Estados Unidos nos anos 1970, que consistia em doar a regiões pobres – como o Nordeste brasileiro – latas com alimentos. Na obra, o artista relaciona a iniciativa, vista por ele como ação ideológica, à apropriação das embalagens que restavam das doações pelo povo nordestino. Na geladeira, assim, veem-se latas de refrigerantes em meio a versões retrabalhadas em robôs de brinquedo – um bem-humorado exército deles. Ação e reação em um só trabalho: poderio e resistência criativa.

NELSON LEIRNER

BRASIL | BRAZIL

PROJETO CARE – AJUDA
CARE PROJECT – HELP
1999

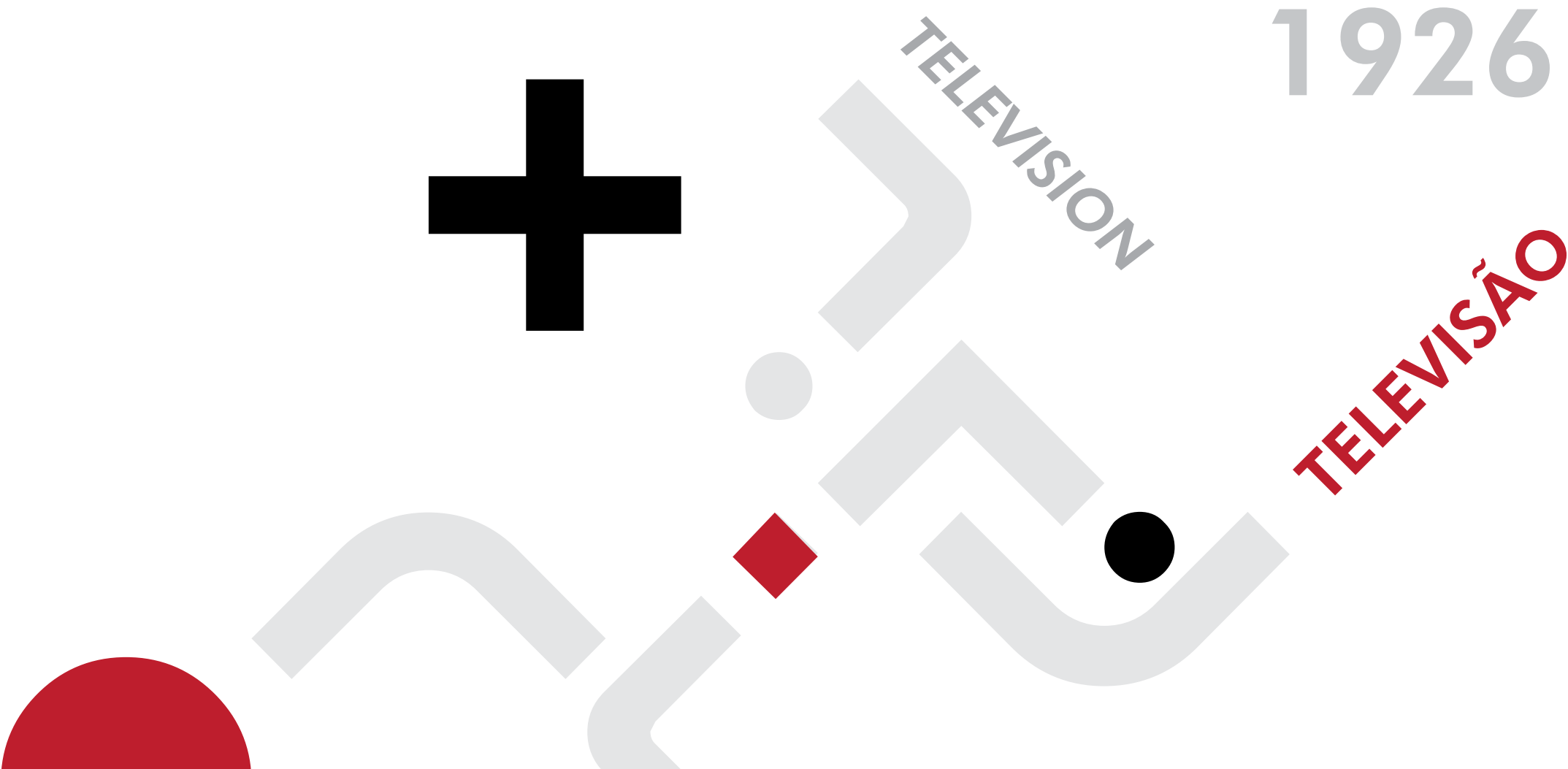
GELADEIRA (BRASTEMP CLEAN 340)
COM LATAS DE COCA-COLA
REFRIGERATOR (BRASTEMP CLEAN 340)
WITH COCA-COLA CANS

A refrigerator full of perfectly cold soft drinks is a recurring image in advertising—and alive in popular fantasy. The idea of limitless sodas, a dream of consumers—thirstier yet when the days are hot—is connected to the penetration of North American culture around the world since the 1940s. *Care Project—Help* looks back to a welfare practice of the United States government in the 1970s, which consisted in donating canned foodstuffs to poor regions such as the Brazilian Northeast. In this work, the artist connects the initiative, which he sees as an ideological action, to the creative appropriation of the packagings left over from the donations to the northeastern people. So in the refrigerator one sees soda cans in the midst of versions that have been reworked into toy robots—a good-natured army of them. Action and reaction in a single work: power and creative resistance.

NAM JUNE PAIK

Nam June Paik (Seul, Coreia do Sul, 1932-2006) é conhecido como o pai da arte de novas mídias por suas descobertas na música, no vídeo, na performance, na transmissão televisiva e na experimentação tecnológica. Paik balanceou uma filosofia utópica com pragmatismo técnico e um senso de humor subversivo, causando um impacto revolucionário profundo e prolongado na cultura de mídia do final do século 20.

Nam June Paik (Seoul, South Korea, 1932–2006) is known as the father of the art of new media for his discoveries in music, video, performance, televised transmission, and technological experimentation. Paik balanced a utopian philosophy with technical pragmatism and a sense of subversive humor, causing a profound and prolonged revolutionary impact on the media culture of the late 20th century.



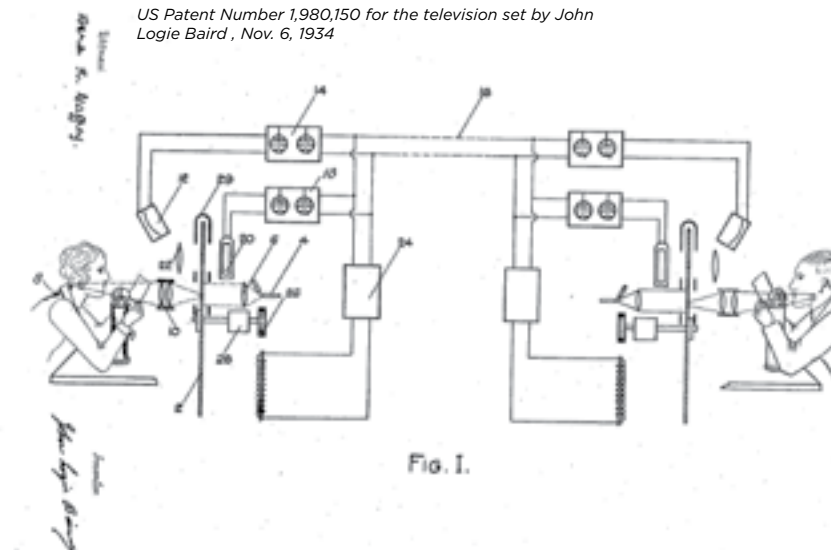


Os painéis dos primeiros aparelhos de televisão incluíam vitrola estéreo, 1950

The control panels on the first television sets included stereo record players, 1950

Patente norte-americana número 1.980.150 do aparato de televisão de John Logie Baird, 06.11.1934

US Patent Number 1,980,150 for the television set by John Logie Baird, Nov. 6, 1934



A primeira câmera de televisão eletrônica surgiu em 1927. Inovando, o norte-americano Philo T. Farnsworth apostou no uso dos elétrons e em seu potencial de captar, transmitir e reproduzir informações. O primeiro passo foi desenhar uma maneira de captar as imagens, dissecando-as em linhas horizontais. Criou, então, um sistema a partir de um tubo de raios catódicos que, atingido por feixes de elétrons, produzia sinais que recriavam visualmente as imagens captadas. Sua invenção conferiu, finalmente, nitidez às imagens em movimento transmitidas na tela - requisito para a popularização da tevê, mais adiante.

TELEVISÃO

TELEVISION

The first electronic television camera emerged in 1927. Innovating in relation to this one, North American inventor Philo T. Farnsworth focused on the use of electrons and their potential to capture, broadcast, and reproduce information. The first step was to devise a way to capture images, dissecting them into horizontal lines. He then created a system using a cathode ray tube which, struck by electron beams, produced signals that visually recreated the captured images. His invention finally brought clarity to the moving images displayed on the screen—a prerequisite for TV to become popular later on.

Conferiu nitidez às imagens transmitidas na tela

It brought clarity to the images displayed on the screen



Nos anos 1960, Nam June Paik – o pai da videoarte – profetizou que, na arte, os raios catódicos um dia substituiriam a tela. O interesse do artista pela televisão e pelo poder do meio sobre mentes e ambientes perpassa toda a obra de Paik, e tem em *Gertrude Stein* um célebre exemplo. A escultura, inspirada na escritora modernista americana e a ela dedicada, cria um robô a partir do cruzamento de mídias, com aparelhos de TV, discos de vinil e antigos alto-falantes. A interação entre homem e máquina, e as possibilidades da inteligência artificial, em pauta desde o advento da cibernética, fazem deste e de muitos trabalhos de Paik manifestos de uma nova forma de ser, em constante atualização.

NAM JUNE PAIK

COREIA DO SUL | SOUTH KOREA

GERTRUDE STEIN
1990

MONITORES DE TELEVISÃO ANTIGOS, TÉCNICA MISTA COM VÍDEO MONOCANAL
ANTIQUÉ TELEVISION MONITORS,
MIXED MEDIA WITH SINGLE-CHANNEL VIDEO

In the 1960s, Nam June Paik—the father of video art—prophesied that, in art, cathode rays would one day replace the canvas. The artist's interest in television and the power of the medium over minds and environments pervades all of his output and finds, in *Gertrude Stein*, an iconic example. The sculpture, inspired by the American modernist author and dedicated to her, creates a robot by hybridizing media, making use of TV sets, vinyl records, and old loudspeakers. The interaction between man and machine, and the possibilities of artificial intelligence, in discussion since the advent of cybernetics, make this and many of Paik's works the manifestoes of a new—and continuously updated—way of being.

BILL VIOLA

Bill Viola (Nova York, Estados Unidos, 1951-) é pioneiro no uso do vídeo, da televisão e do som como forma vital da arte contemporânea, expandindo seu escopo em termos de tecnologia, conteúdo e pesquisa histórica. Seus trabalhos focam nas ideias por trás das experiências humanas mais fundamentais, como nascimento, morte e consciência.

Bill Viola (New York, United States, 1951-) is a pioneer in the use of video, television and sound as a vital form of contemporary art, expanding its scope in terms of technology, content and historical research. His works focus on ideas associated with the most fundamental human experiences, such as birth, death and consciousness.



1928



A televisão marcando seu lugar de destaque em Juchitan, México, 1983
The television displaying its prominent place in Juchitan, Mexico, 1983

Em 20 de julho de 1969, o canal de televisão CBS transmitiu, ao vivo, uma das mais ousadas conquistas do homem: o pouso da espaçonave Apollo 11 na superfície da Lua. Emissoras de todo o mundo reproduziram a transmissão, gerando um fenômeno inédito de audiência, estimada em 600 milhões de telespectadores (ou uma em cada cinco pessoas na Terra). Simultaneamente, a comunidade global emocionou-se com as imagens do astronauta Neil Armstrong e suas impressões, direto do solo lunar – um marco também nas telecomunicações.

On July 20, 1969, the CBS television channel broadcast live one of mankind's most audacious achievements: the landing of the Apollo 11 spacecraft on the moon's surface. Broadcasting stations around the world reproduced the transmission, generating a phenomenal and unprecedented audience estimated at six hundred million viewers (or one in every five people on Earth). Simultaneously, the global community was stirred by the images of astronaut Neil Armstrong and his impressions straight from lunar soil—a milestone for telecommunications, as well.



Simultaneamente, a comunidade global emocionou-se

Simultaneously, the global community was stirred



Uma multidão assiste à transmissão do debate entre Richard Nixon e John Kennedy, 1960
A crowd watches the debate between Richard Nixon and John Kennedy broadcast in 1960



Artista seminal da videoarte mundial, Bill Viola propôs, em 1983, uma obra *site specific* de *art television* ao canal WGBH-TV, de Boston. Interessado na ideia da audiência televisiva como a verdadeira arena daquele tempo, em que toda a comunidade se encontra virtualmente, o artista fez *spots* na programação com retratos dos telespectadores. Os vídeos de trinta segundos, sem introduções, traziam tomadas de pessoas comuns da região diante de seus televisores – como se o sentido da transmissão fosse subitamente invertido. Por se tratar de uma emissora regional, era possível que telespectadores reconhecessem os retratados, em um lapso de consciência desse coletivo de que se faz parte, fato ao qual se permanece alheio na experiência televisiva.

BILL VIOLA

ESTADOS UNIDOS | UNITED STATES

TELEVISÃO AO REVERSO – RETRATOS DE ESPECTADORES (COMPILAÇÃO EM FITA)
 REVERSE TELEVISION – PORTRAITS OF VIEWERS (COMPILATION TAPE)
 1983-84

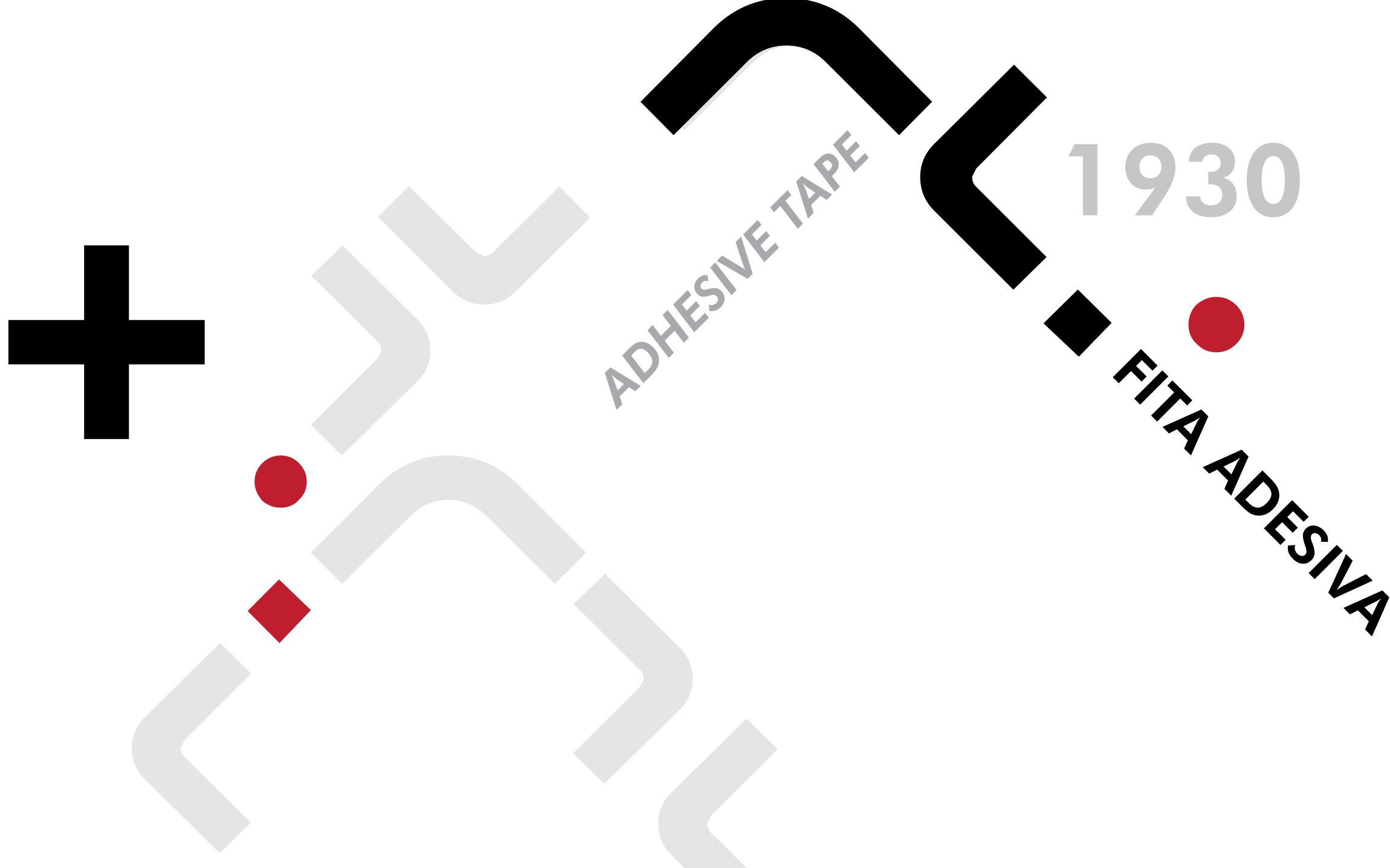
FITA DE VÍDEO, SOM ESTÉREO, 15 MINUTOS
 VIDEOTAPE, STEREO SOUND, 15 MINUTES

In 1983, seminal global video artist Bill Viola proposed a site-specific work of television art for the WGBH-TV channel in Boston. Interested in the idea of the television audience as the real arena of that time, bringing virtually the entire community together, the artist inserted spots in the programming with portrayals of TV viewers. The thirty-second videos, without introductions, showed takes of ordinary people from the region in front of their TV sets—as if the direction of the transmission had suddenly been reversed. Being a regional station, it was possible that viewers might recognize those who were portrayed and become conscious of participating in a group, whereas they would normally remain oblivious to this during the television experience.

TAKAHIRO IWASAKI

Takahiro Iwasaki (Hiroshima, Japão, 1975-) é reconhecido como um dos mais proeminentes artistas japoneses da nova geração. Partindo da tradição da reutilização e optando por usar materiais inusitados, ele cria modelos cheios de detalhes que reinterpretam paisagens urbanas contemporâneas e edifícios históricos icônicos, em escalas que vão do mínimo ao grande porte.

Takahiro Iwasaki (Hiroshima, Japan, 1975–) is recognized as one of the most prominent Japanese artists of the new generation. With the tradition of reusing things as his starting point and choosing to employ unusual materials, he creates intricately detailed models that reinterpret contemporary urban landscapes and iconic historical buildings in sizes ranging from minimal to large scale.





Um rolo de *silver tape* também foi o material escolhido por Takahiro Iwasaki como suporte de *Geo Eye*. Sua escultura se aproveita da aderência e resistência da fita – e, principalmente, de sua disposição em camadas – para recriar a topografia da baía de Santos (SP). A habilidade técnica com que a peça é trabalhada pelo artista, reunindo olhar arquitetônico e precisão de corte, contrasta com a opção pela *silver tape*, conhecida por sua polivalência para “gambiarras” (que, embora eficazes, costumam ser grosseiras). A tensão entre material e produto final está na base da produção do artista, que se apropria de elementos da cultura japonesa, bem como de suas técnicas artesanais milenares, para transformar produtos industriais em peças únicas.

TAKAHIRO IWASAKI

JAPÃO | JAPAN

GEO EYE (SANTOS)
2015

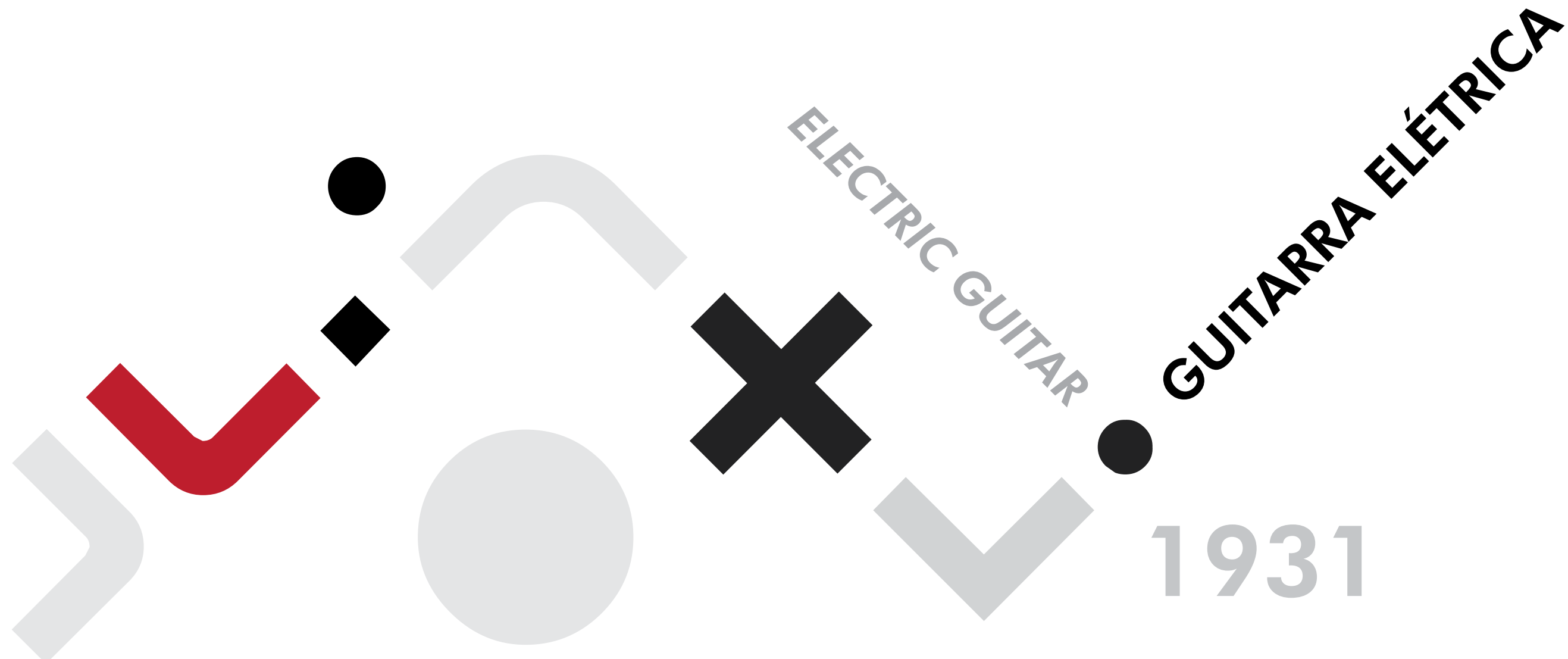
SILVER TAPE
DUCT TAPE

A roll of duct tape was also the material chosen by Takahiro Iwasaki as the medium for *Geo Eye*. His sculpture takes advantage of the tape’s adhesive properties and strength—and its layering, in particular—to recreate the topography of the Bay of Santos (São Paulo State). The technical skill with which the artist crafts the piece, melding an architectural eye with precision cutting, stands in contrast to his choice of duct tape, known for its versatility in improvisational fixes, or *gambiarras*, as they are called in Portuguese (which, though effective, are often crude). The tension between the material and the final product is at the basis of the work produced by Iwasaki, who appropriates elements of Japanese culture, as well as its millenary artisanal techniques, to turn industrial products into unique pieces.

ANDY WARHOL

Ícone da pop art, Andy Warhol (Pensilvânia, Estados Unidos, 1928-1987) continua sendo uma das figuras mais influentes na arte e na cultura contemporânea. Multifacetado, atuou como um verdadeiro agitador cultural, sempre rompendo as fronteiras entre arte e estética tradicional de forma controversa, ao colaborar com diversas expressões artísticas.

Pop art icon, Andy Warhol (Pennsylvania, United States, 1928–1987) continues to be one of the most influential figures in art and contemporary culture. He was a true cultural agitator, multifaceted and ever controversial as he broke down the boundaries between traditional art and aesthetics in his collaboration with various artistic expressions.





Andy Warhol e os membros da banda The Velvet Underground, John Cale, Gerard Malanga e Nico, em Nova York, c. 1966

Andy Warhol and The Velvet Underground band members John Cale, Gerard Malanga, and Nico in New York, c. 1966

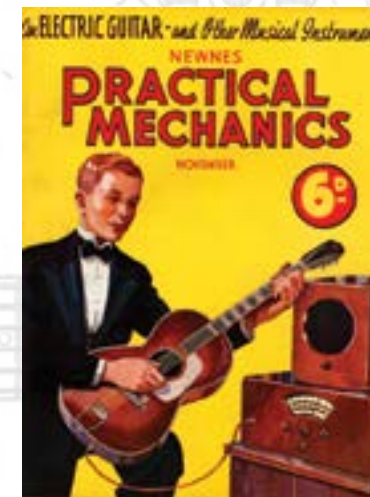
D

Desde 1931, protótipos de guitarra foram desenvolvidos em diferentes partes do mundo. O pioneiro modelo “frigideira”, de Adolph Rickenbacker, a versão mais comercial em madeira, criada por Leo Fender, e o pau elétrico, de Dodô e Osmar, já nos anos 1940, traduzem a mesma a ideia: a de um instrumento compacto, potente e de grandes possibilidades tonais e harmônicas. A invenção só conquista importância, porém, ao ser absorvida como um dos pilares do *rock 'n' roll*, outra criação fundamental e trilha da revolução comportamental que se deu em várias ondas, a partir dos anos 1950.

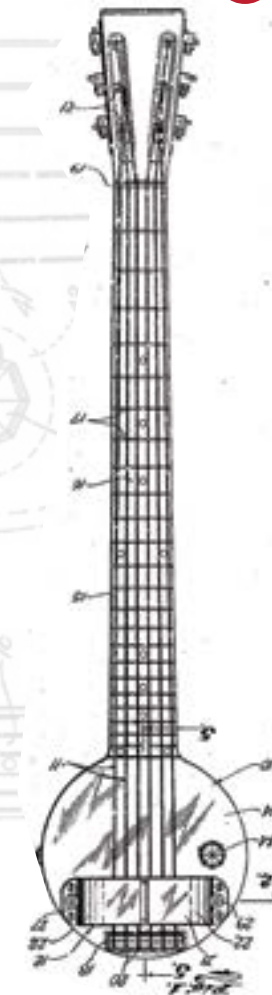
A powerful and compact instrument with huge potential



Instrumento compacto, potente e de grandes possibilidades



Guitarra e amplificador elétricos, 1937
Electric guitar and amplifier, 1937



GUITARRA ELÉTRICA

ELECTRIC GUITAR

S

Since 1931, guitar prototypes have been developed in different parts of the world. The pioneer “frying pan” model by Adolph Rickenbacker, the more commercial version in wood created by Leo Fender, and the “electric stick” by Dodô and Osmar in the 1940s, all reflect the same idea: a powerful, compact instrument with vast tonal and harmonic possibilities. However, the invention only attained importance when it was absorbed as one of the pillars of rock ‘n’ roll—another major creation and soundtrack of the behavioral revolution that took place in various waves, starting in the 1950s.

Patente norte-americana número 2.089.171 do instrumento musical de cordas elétrico de George D. Beauchamp, 10.09.1937

US Patent Number 2,089,171 for the electrical stringed musical instrument by George D. Beauchamp, Sept. 10, 1937



ANDY WARHOL

ESTADOS UNIDOS | UNITED STATES

SEM TÍTULO (BENDER DISTORTOCASTER)
UNTITLED (BENDER DISTORTOCASTER)
1967

GUITARRA BENDER DISTORTOCASTER PERSONALIZADA
POR ANDY WARHOL PARA O GRUPO VELVET UNDERGROUND
BENDER GUITAR DISTORTOCASTER PERSONALIZED
BY ANDY WARHOL FOR THE VELVET UNDERGROUND GROUP

A banana em decomposição criada por Andy Warhol para a capa do disco de estreia da banda The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico*, em 1967, tornou-se o símbolo da banda – e grita no amarelo da guitarra. A música feita pelo grupo, por sua vez, foi a faceta musical do projeto artístico multidisciplinar de Warhol. Refletindo sobre a sociedade de consumo norte-americana e seus ícones, o artista inaugurou a chamada arte pop e viveu na pele o conceito de celebridade que tematizava em seus trabalhos. Seu estúdio, The Factory, foi o epicentro de uma nova cena cultural em Nova York nos anos 1960 e 1970, cujas experimentações influenciaram diversas linguagens artísticas. Apadrinhada (e desenhada) por Warhol nesse contexto, a sonoridade de The Velvet Underground encarnava o interesse comum pela possível fusão entre marginalidade e objeto de desejo.

The overripe banana created by Andy Warhol in 1967 for the cover of the debut album of The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico*, became the band's symbol—and it screams on the yellow guitar. The music made by the group was, on the other hand, the musical facet of Warhol's multidisciplinary artistic project. Reflecting on the North American consumer society and its icons, the artist inaugurated the so-called pop art movement and experienced at first hand the concept of celebrity, a recurrent theme in his work. His studio, The Factory, was the epicenter of a new cultural scene in the 1960s and '70s New York, and the experimentation there influenced many different artistic languages. Sponsored (and designed) by Warhol in this context, the sound of The Velvet Underground embodied their common interest in the possible fusion of marginality and objects of desire.

DOUGLAS COUPLAND

Radicado no Canadá, Douglas Coupland (Baden-Söllingen, Alemanha, 1961-) é um renomado escritor e artista conceitual, atividade que considera complementar à ficção. Responsável pela disseminação do termo “Geração X”, suas obras apresentam pitadas de crítica e humor relacionadas à vida contemporânea e ao impacto da tecnologia.

Canadian-based, Douglas Coupland (Baden-Söllingen, Germany, 1961–) is a renowned writer and conceptual artist, an activity he considers complementary to writing fiction. Responsible for disseminating the term “Generation X,” his works present touches of criticism and humor related to contemporary life and the impact of technology.



1936
ENCRYPTION/
COMPUTATION



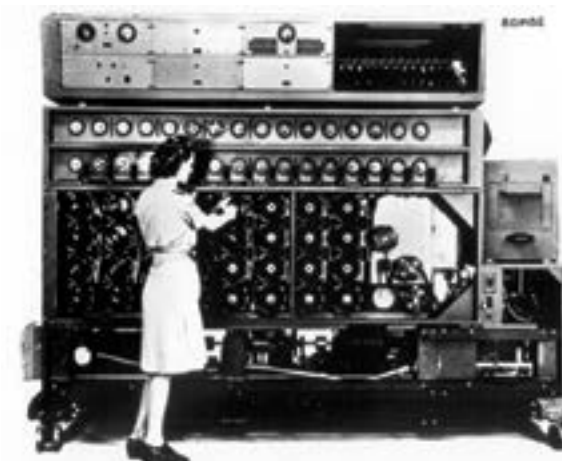
ENCRIPTAÇÃO/
COMPUTAÇÃO



A máquina de criptografia alemã Enigma, com quatro rotores e uma caixa de lâmpadas remota feita durante a Segunda Guerra Mundial. A máquina era usada para codificar mensagens que necessitavam de um alto nível de segurança

The German encryption machine Enigma with four rotors and a remote light panel made during World War II. The machine was used to encode messages that required a high level of security

A história dos equipamentos de encriptação (a transformação de dados em código, por meio de um algoritmo) é digna de um roteiro de ficção científica. Seu surgimento se liga a uma “máquina de escrever secreta”, de nome *Enigma*, criada pela marinha alemã para evitar o vazamento de informações, em 1926. Passa também pelo desenho do computador (capaz de descriptar códigos) e de sua linguagem binária, concebidos pelo britânico Alan Turing, em 1943 – base para a informática e a inteligência artificial. E, ainda, chega à invenção de um meio visual de compactar dados e traduzi-los usando um leitor digital – o código de barras. Essa notável sequência culminou na criação do QR Code, em 1994, um código visual de resposta rápida que se apresenta como um quadrado com pequenos pontos claros e escuros. Lida por uma câmera de celular, por exemplo, a disposição desses elementos carrega a encriptação da mensagem. A pluralidade de arranjos possíveis permite concentrar alta densidade de informações em um espaço diminuto – poder que, um dia, pode ter soado como o dos heróis futuristas.



A máquina de descriptografia Bombe, da marinha norte-americana, usada para decifrar os códigos de comunicação alemães cifrados pela máquina Enigma

The US Navy's Bombe decryption machine used to decipher German communication codes encrypted by the Enigma machine

● ● ● Visual quick-response code
Código visual de resposta rápida

ENCRIPÇÃO/ COMPUTAÇÃO

ENCRYPTION/ COMPUTATION

The history of encryption devices (for transforming data into code using an algorithm) is worthy of a science-fiction screenplay. Its beginnings are linked to a “secret typewriter” called *Enigma*, created by the German navy in 1926 to prevent information leaks. It is also connected to the design of the computer, capable of decrypting codes, and the binary language developed by Alan Turing in the United Kingdom in 1943—the foundation for computing and artificial intelligence. Then came the invention of a visual means of compressing data and translating it using a digital reader—the barcode. This remarkable sequence culminated in the creation of the QR Code in 1994, a visual quick-response code that appears as a square with small bright and dark spots. Read by a cell phone camera, for example, the arrangement of these elements uploads the encrypted message. The plurality of possible arrangements makes it possible to concentrate highly dense information in a minuscule space—a capability that, one day, might have sounded like a power belonging to futuristic heroes.



Nas obras, Douglas Coupland explora duas operações envolvidas na encriptação: a leitura e a interpretação das informações comunicadas. Dedicando-se a compreender o funcionamento do QR Code, o artista localizou, nas nuances cromáticas, um terreno fértil para seu trabalho. As produções posicionam-se entre uma mensagem encriptada e uma pintura abstrata, podendo ser lidas no contexto desses dois sistemas de sentido. Usando outras cores para além dos tons de preto e branco captados em sua decodificação, o artista testou os limites do QR Code, subvertendo seus parâmetros sem que os dados da mensagem fossem perdidos. O resultado é uma pintura diante da qual câmeras de *smartphones* e o olho humano podem ter leituras igualmente instigantes, mas absolutamente diversas. Para cada tecnologia, um sistema de interpretação: um comentário sobre os espaços de relatividade na comunicação e na arte.

DOUGLAS COUPLAND

CANADÁ | CANADA

**EM SEUS SONHOS
IN YOUR DREAMS
2014**

**SINTO FALTA DE MEU CÉREBRO PRÉ-INTERNET
I MISS MY PRE-INTERNET BRAIN
2014**

TINTA ACRÍLICA E LÁTEX SOBRE TELA
ACRYLIC AND LATEX PAINT ON CANVAS

In these works, Douglas Coupland explores two operations involved in encryption: the reading and the interpretation of the information communicated. Applying himself to understanding how the QR Code functions, the artist located, in the chromatic nuances, a fertile terrain for his work. His productions are situated somewhere between an encrypted message and an abstract painting, and can be read in the context of these two systems of meaning. Using colors beyond the black-and-white tones captured in the decoding process, the artist tests the limits of the QR Code, subverting its parameters without incurring any loss of message data. The result is a painting before which smartphone cameras and the human eye can produce readings that are equally compelling, yet utterly different. For each technology, an interpretation system: a commentary on the zones of relativity in communication and art.

TAKAHIRO IWASAKI

Takahiro Iwasaki (Hiroshima, Japão, 1975-) é reconhecido como um dos mais proeminentes artistas japoneses da nova geração. Partindo da tradição da reutilização e optando por usar materiais inusitados, ele cria modelos cheios de detalhes que reinterpretam paisagens urbanas contemporâneas e edifícios históricos icônicos, em escalas que vão do mínimo ao grande porte.

Takahiro Iwasaki (Hiroshima, Japan, 1975–) is recognized as one of the most prominent Japanese artists of the new generation. With the tradition of reusing things as his starting point and choosing to employ unusual materials, he creates intricately detailed models that reinterpret contemporary urban landscapes and iconic historical buildings in sizes ranging from minimal to large scale.





Escova de dentes, pasta dental em pó e raspador de língua usados para deter os efeitos da pesada dieta de alimentos e bebidas que satisfaziam os ricos desde o século 18

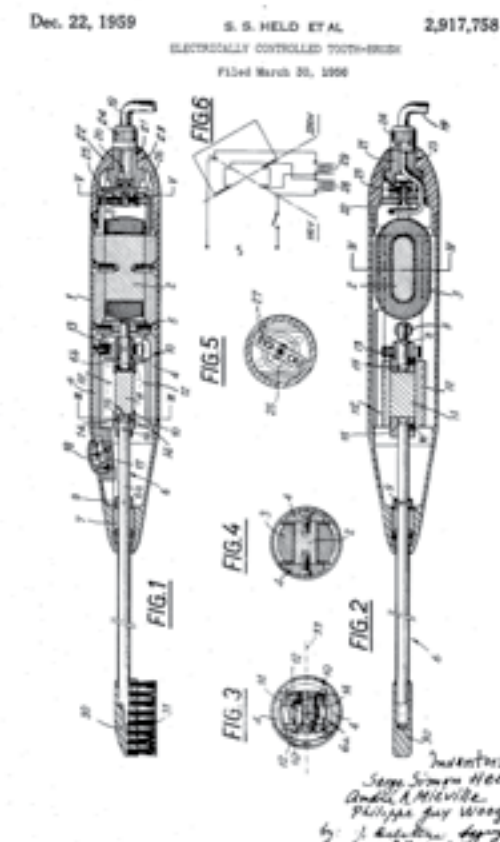
Toothbrush, tooth powder, and tongue scraper used to deter the effects of the diet of heavy foods and drinks that has satisfied the wealthy since the 18th century

As primeiras escovas de dentes com cerdas datam de 1498, mas seu formato atual, produzido com materiais sintéticos, é apenas de 1938. Até esse momento, quando foram criadas as cerdas de náilon, o comum eram escovas de pelo animal, como o de javali ou de porco. A preocupação com a higiene bucal tornou-se massiva somente após a Segunda Guerra Mundial, reflexo da disciplina do exército americano, que exigia de suas tropas a escovação. O uso de pasta de dentes (que, desde 1914, já continha flúor, o grande preventor da cárie) consequentemente aumentou no pós-guerra, e o sabão contido em suas fórmulas deu lugar a outras substâncias, menos agressivas à sensibilidade bucal.

Brushes made with wild boar or pig bristles were common

O comum eram escovas de pelo de javali ou de porco

Patente norte-americana número 2.917.758 da escova de dentes elétrica de Philippe-Guy Woog e outros, 22.12.1959
US Patent number 2,917,758 for the electric toothbrush by Philippe-Guy Woog and others, Dec. 22, 1959



● ESCOVA DE DENTES TOOTHBRUSH

The first toothbrushes with bristles date back to 1498, but they have existed in their current form, made from synthetic materials, only since 1938. Up until then, when nylon bristles were created, it was common to use bristles from animals such as the wild boar or the pig. The masses began to concern themselves with oral hygiene only after World War II, reflecting the discipline of the American army, which required the troops to brush their teeth. Consequently, the use of toothpaste (which, since 1914, has contained fluoride, an important cavity preventer) increased after the war, and the soap contained in its formula gave way to substances that were less aggressive to buccal sensitivity.



O

O Japão de uma era industrial já em declínio, com suas gigantescas plantas fabris, torres elétricas e guindastes é o tema da série *A partir da desordem*. No conjunto de obras, o artista realiza um meticuloso trabalho escultórico a partir de fibras variadas – de algodão de toalhas a fios de cabelo – e até de poeira, recriando construções emblemáticas de cidades como Kawasaki. A escolha por materiais cotidianos de difícil manuseio, marca de seu trabalho, e o interesse pelas criações da engenharia, com todos os seus detalhes técnicos, evidenciam a virtuosidade artesanal do artista e convidam a imaginar seu processo de produção. Nas peças expostas em *Invento*, cerdas de escovas de dentes são a matéria-prima para a construção de torres elétricas, que parecem brotar espontaneamente do meio delas – como uma planta invasora crescendo em meio a um arbusto.

+

+

TAKAHIRO IWASAKI

JAPÃO | JAPAN

A PARTIR DA DESORDEM (ARBUSTO)
OUT OF DISORDER (BUSH)
2015

ESCOVA DE DENTES
TOOTHBRUSH



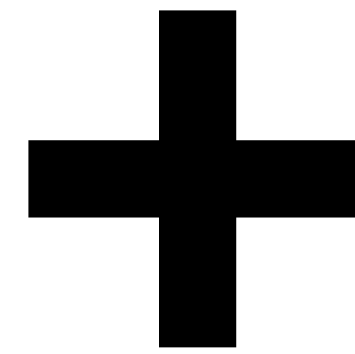
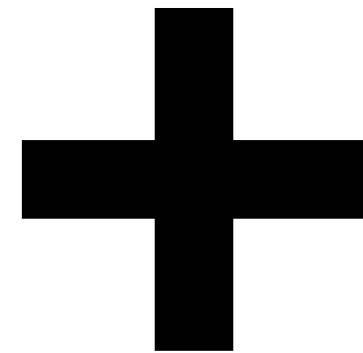
The Japan of an already-declining industrial age, with its gigantic manufacturing plants, electrical towers, and cranes, is the theme of the *Out of Disorder* series. In this group of works, the artist produces meticulous sculptural pieces using a variety of fibers—from the cotton in towels to strands of hair—and even dust to recreate emblematic buildings of cities like Kawasaki. The choice of everyday materials that are difficult to manipulate—a mark of his work—and his interest in creations that entail the technical details of engineering highlight the artist's artisanal virtuosity and invite the viewer to imagine his production process. In the pieces exhibited in *Invento*, toothbrush bristles become the raw material for the construction of transmission towers that seem to spring up spontaneously in their midst—like an invasive plant growing in the middle of a bush.



RENATA LUCAS

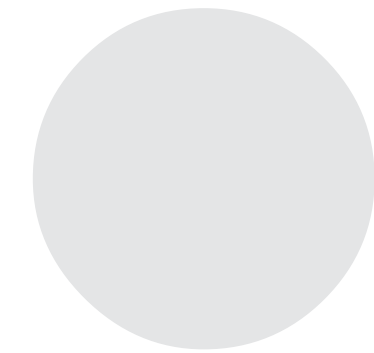
Renata Lucas (Ribeirão Preto, Brasil, 1971-) realiza trabalhos que lidam com a noção de espaço em todos os seus aspectos: físico, social, geográfico, arquitetônico. Ao intervir de alguma forma nessas áreas, ela revela a possibilidade de diferentes estruturas sociais, menos rígidas e mais humanas, onde o indivíduo tem voz ativa na criação do ambiente e da estrutura social em que vive.

Renata Lucas (Ribeirão Preto, Brazil, 1971-) produces works dealing with the notion of space in all its aspects: physical, social, geographical, architectural. By intervening in some way in these elements, she reveals the possibility of different social structures, less rigid and more human, where the individual has an active voice in creating the environment and the social structure in which he or she lives.



SISTEMAS
ELETRÔNICOS
DE VIGILÂNCIA

ELECTRONIC
SURVEILLANCE
SYSTEMS



1942





Controlar o
comportamento em
nome da segurança

Controlling behavior
in the interest of security

De tão comuns hoje, as câmeras e os circuitos de vigilância já não chamam atenção: é quase esperado ser registrado por elas. A prática foi inaugurada pelo exército nazista em 1942, com sistema desenvolvido pelo alemão Walter Bruch, para observação de um campo de lançamento de mísseis. De extensor da visão em contexto bélico, onde a presença humana era perigosa, os circuitos passaram a vigiar pessoas em locais públicos e privados, controlando seu comportamento em nome da segurança de outras. Nos anos 1970, a invenção foi aperfeiçoada com a possibilidade de gravação do material filmado em fitas. A partir disso, foi possível gerar provas de crimes, o que suscitou a popularização das câmeras, a sensação de vigilância constante e a perda generalizada de privacidade. Estima-se que, em Londres, uma das capitais mais vigiadas do mundo, uma pessoa seja captada por mais de trezentas câmeras em um só dia.

Sala de controle da área
de 800 metros do museu
de miniaturas de São
Petersburgo, 08.08.2014

Control room for the
800-square-meter area
(about 8,600 square
feet) of the museum of
microminiatures in St.
Petersburg, Aug. 8, 2014

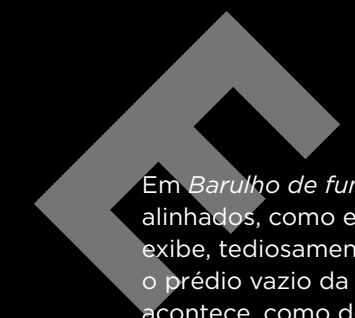
SISTEMAS ELETRÔNICOS DE VIGILÂNCIA

ELECTRONIC SURVEILLANCE SYSTEMS

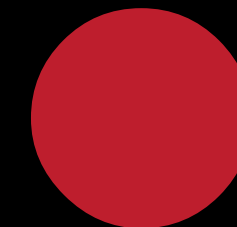
Câmera antifurto em
farmácia inglesa, 1968
*Anti-theft camera in an
English pharmacy, 1968*



Cameras and surveillance circuits are so common today that they no longer attract attention: one almost expects to be recorded by them. The practice was inaugurated by the Nazi army in 1942 with a system developed by the German Walter Bruch for observing a missile-launching field. From a device for extending vision in a military context where human presence would be dangerous, the circuits came to monitor people in public and private places, controlling their behavior in the interest of the security of others. In the 1970s, the invention was enhanced by making it possible to record material filmed on tape. With this feature, it was possible to generate evidence of crimes, which led to the popularization of the cameras, a feeling of constant surveillance, and a generalized loss of privacy. It is estimated that in London, one of the most monitored capitals of the world, a person is captured by more than three hundred cameras on a single day.



Em *Barulho de fundo*, um conjunto de monitores alinhados, como em uma central de vigilância, exibe, tediosamente e de diferentes ângulos, o prédio vazio da Bienal de São Paulo. Pouco acontece, como de costume nos circuitos internos, até que curiosas presenças passam a figurar nas telas. A obra brinca com a certeza de realidade a que remetem os registros das câmeras de segurança: comportariam eles qualquer tipo de fantasia? Também convida a pensar sobre o fenômeno da vigilância, o registro em vídeo de situações em que a presença humana é impossível e suas implicações na forma como enxergamos e entendemos o mundo. Se as câmeras restringem a privacidade, elas também permitem voltar no tempo (revendo fatos registrados em suas fitas) e olhar a realidade por novos vieses.



RENATA LUCAS

BRASIL | BRAZIL

BARULHO DE FUNDO
BACKGROUND NOISE
2005/2006

VIDEOINSTALAÇÃO
VIDEO INSTALLATION

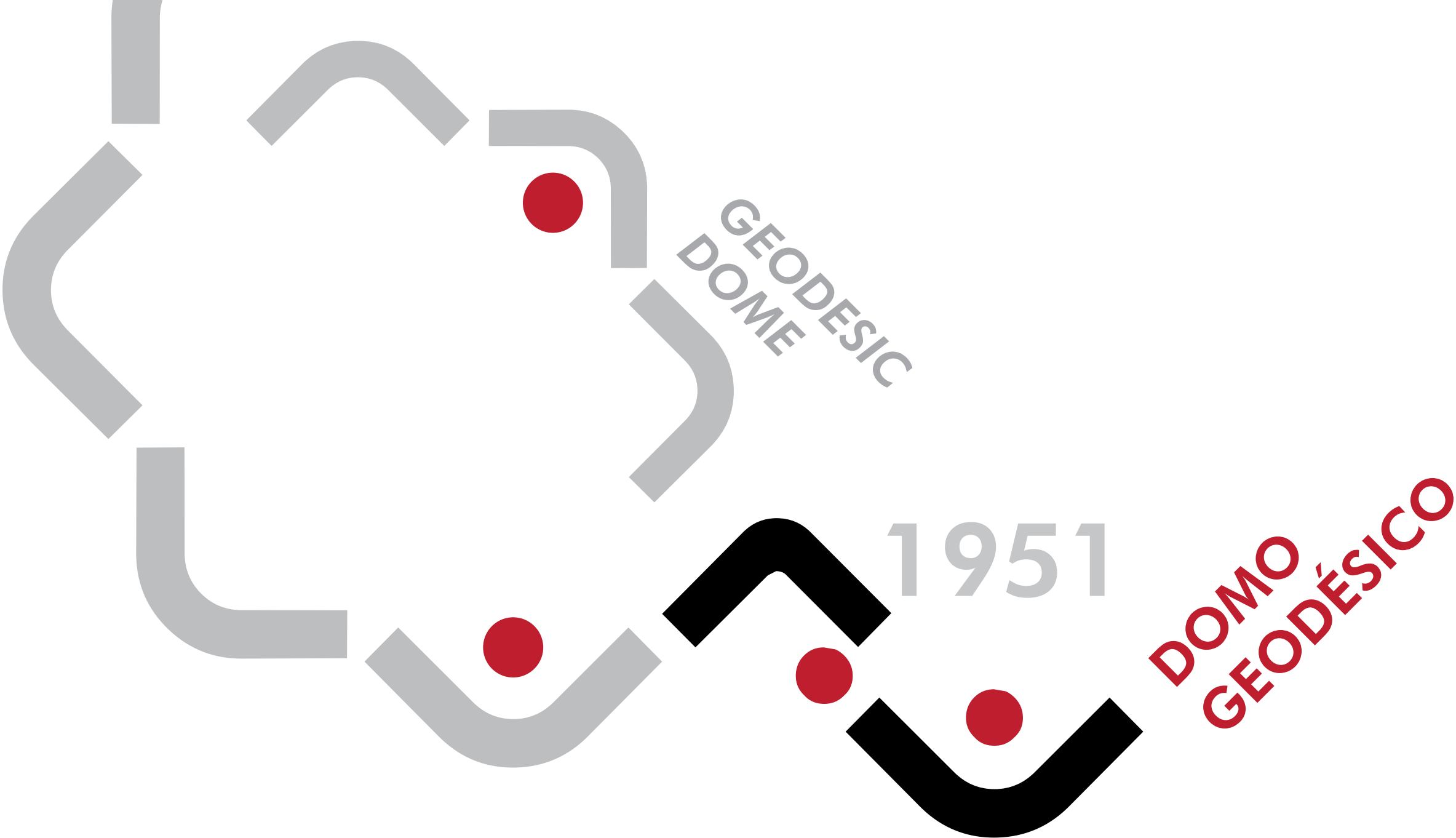


In *Background Noise*, a set of monitors aligned as in a surveillance center shows, tediously and from different angles, the empty building of the Bienal de São Paulo. Little happens, as is usual with closed-circuit vigilance until curious apparitions begin to take form on the screens. The work plays on our certainty of the reality to which the records of the security cameras refer: could they admit some fantasy? It also invites us to think about the surveillance phenomenon, the video recording of situations in which human presence is impossible, and its implications for the way we see and understand the world. If cameras restrict privacy, they also let us go back in time (reviewing facts recorded on their tapes) and look at reality from new angles.

AMYR KLINK

Amyr Klink (São Paulo, Brasil, 1955-) é navegador, inventor e escritor. Já completou mais de quarenta expedições à Antártida e foi o primeiro a fazer uma travessia a remo pelo Atlântico Sul, assim como a circum-navegar a região polar, paralelamente inventando e inovando os pilares de seu universo, como o transporte e a nutrição. Ao se inspirar no trabalho de Buckminster Fuller, Klink construiu um domo geodésico de enorme precisão, capaz de ser construído através dos esforços de uma só pessoa em apenas um dia.

Amyr Klink (São Paulo, Brazil, 1955–) is a navigator, inventor, and writer. He has completed more than forty expeditions to Antarctica and was the first person to row across the South Atlantic, and to circumnavigate the polar region. At the same time, he was inventing and innovating the cornerstones of his universe—transportation and nutrition, for example. Inspired by the work of Buckminster Fuller, Klink constructed a geodesic dome of such precision that it can be built by one person alone in just one day.



Richard Buckminster Fuller, inventor
do domo geodésico

*Richard Buckminster Fuller, inventor
of the geodesic dome*



De abrigos temporários a moradias populares

From temporary
shelters to public
housing



Em 1922, o alemão Walther Bauersfeld criou o domo geodésico, uma construção em forma de cúpula esférica, pautada por princípios da geometria (um triângulo dividido em triângulos menores é o desenho de sua estrutura). Mais tarde, a proposta foi aperfeiçoada pelo norte-americano Richard Buckminster Fuller e tomada como exemplo maior de sua filosofia de criação. Autodidata e pesquisador em diferentes áreas – da arquitetura à poesia –, o inventor relacionava tecnologia e arte em seus projetos, tendo como principal referência os princípios da própria natureza. A democratização do conhecimento e o convívio intenso com estudantes marcaram sua obra, e fizeram de seus estudos e representação da arquitetura (manuais práticos) seu legado de maior impacto. O domo geodésico, que Fuller se dedicou a difundir, tem como principais atributos ser uma construção simples e barata: a cúpula podia ser instalada diretamente no chão, como uma estrutura única que serviria a usos diversos, de abrigos temporários a moradias populares.

In 1922, the German Walther Bauersfeld created the geodesic dome, a building shaped like a spherical cupola, based on geometric principles (its structure is designed as a triangle divided into smaller triangles). The proposal was later perfected by the North American Richard Buckminster Fuller and became the prime example of his design philosophy. Self-taught, Fuller researched many different fields—from architecture to poetry—and, in his projects, he established connections between technology and art, taking the principles of nature itself as his primary reference. The democratization of knowledge and intense interaction with students marked his work and made his architectural studies and representations (handbooks) his legacy of greatest impact. The primary attributes of the geodesic dome, which Fuller dedicated himself to disseminating, are simplicity and low-cost construction: the dome could be installed directly on the ground, a single structure that was suitable for a variety of purposes, from temporary shelters to public housing.

DOMO GEODÉSICO GEODESIC DOME

Domo geodésico. Montreal, 1967
Geodesic dome. Montreal, 1967





Admirador do espírito idealista e prático de Buckminster Fuller, Amyr Klink estudou as geodésicas e seguiu o que propunha o inventor: lançou-se na construção de uma. O local escolhido foi o próprio quintal de sua casa, que serviu como canteiro experimental de um domo que chamou a atenção da vizinhança. Conhecido por suas travessias oceânicas e viagens ao continente antártico, antes de navegante aventureiro, Klink define-se como construtor. Em seu estaleiro em Paraty (RJ), produz a maioria das embarcações que o conduzem em suas navegações oceânicas – transformando as viagens em ambiente de testes para suas verdadeiras realizações, os barcos. Em *Invento*, vê-se a estrutura do domo geodésico construído (sempre pessoalmente) por ele na Antártida, e usada como abrigo para uma de suas temporadas no gelo. O público é convidado a explorar o desenho da construção por todos os ângulos e, ainda, a acomodar-se para conhecer mais sobre seu idealizador, no documentário *The World of Buckminster Fuller*.



AMYR KLINK

BRASIL | BRAZIL

SEM TÍTULO
UNTITLED
2015

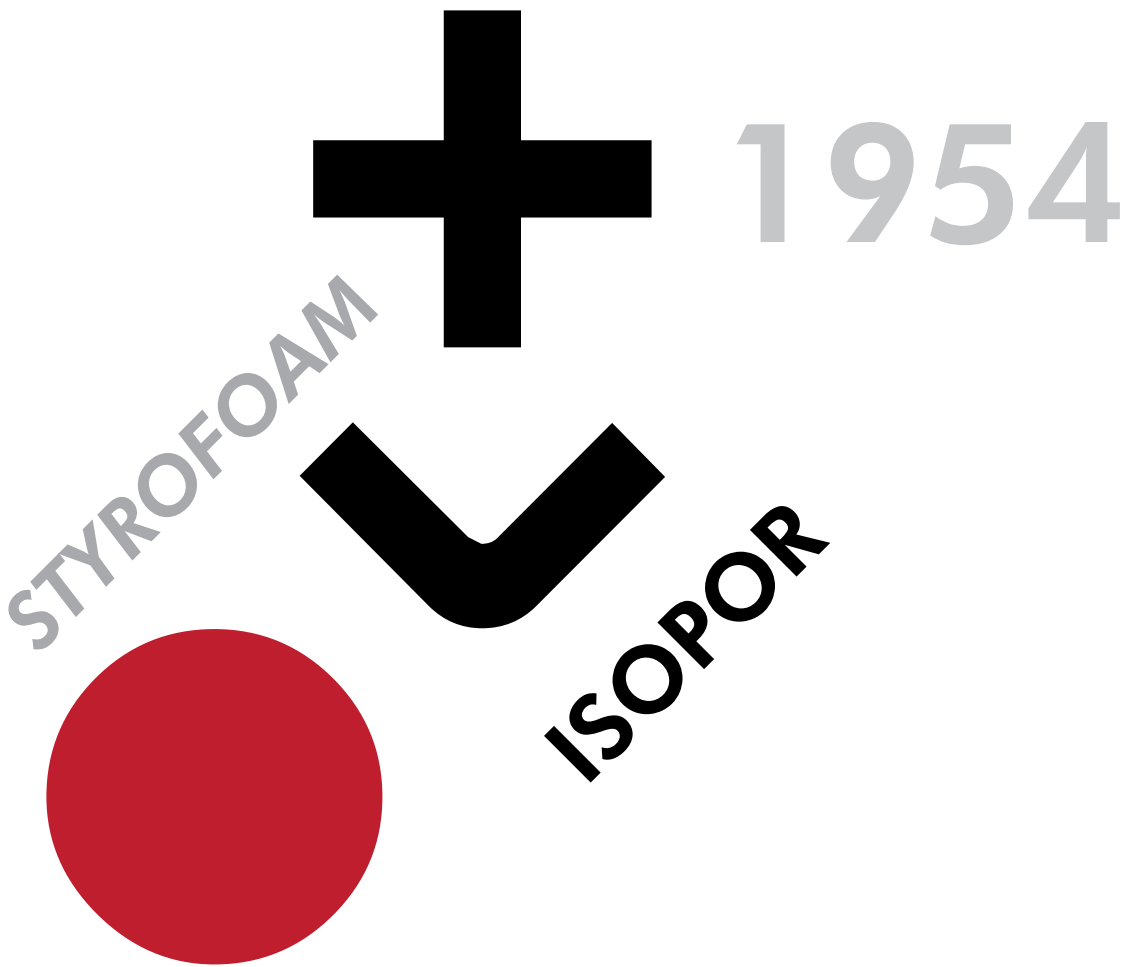
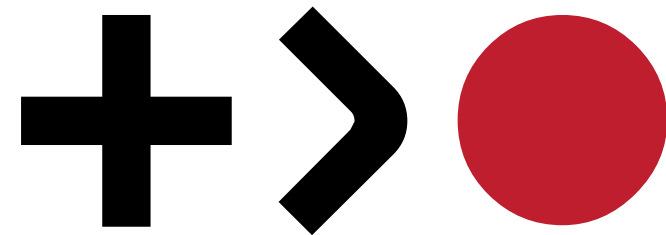
ALUMÍNIO
ALUMINUM

An admirer of Buckminster Fuller's idealistic and practical spirit, Amyr Klink studied the geodesic domes and followed the inventor's proposal: he threw himself into building one. The place he chose was his backyard, which became the experimental construction site for a dome that drew much attention in the neighborhood. Known for his ocean crossings and travels to the Antarctic continent, Klink defined himself as a builder before becoming a seafaring adventurer. At his shipyard in Paraty (Rio de Janeiro State), he produces most of the vessels used in his ocean voyages—and so transforms the journeys into testing environments for his true accomplishment, the boats he builds. In *Invento*, viewers can observe the structure of the geodesic dome he (personally, as always) built in Antarctica and used as a shelter during one of his sojourns on the ice. Spectators are invited to explore the design of the building from all angles and also to make themselves comfortable while learning more about its designer in the documentary *The World of Buckminster Fuller*.

JOSÉ DAMASCENO

O vocabulário escultórico de José Damasceno (Rio de Janeiro, Brasil, 1968-) incorpora circunstâncias espaciais, elementos da ordem do projeto e escala, utilizando materiais como peças de xadrez, capachos, giz, massa de modelar e isopor. O artista explora a fricção de sentidos entre ideia, matéria e forma, produzindo uma sensação física no espectador em uma espécie de mundo cênico, que transita entre o real e o virtual. O deslocamento e o estranhamento também são solicitados na construção do espaço, potencializado pela presença de objetos e acontecimentos improváveis.

The sculptural vocabulary of José Damasceno (Rio de Janeiro, Brazil, 1968–) incorporates spatial circumstances, questions of scale, and the nature of the project, and makes use of materials like chess pieces, doormats, chalk, modeling clay, and Styrofoam. The artist explores the friction between meanings present in ideas, materials, and form, producing a physical sensation in the viewer who finds himself in a kind of scenic world that shifts between the real and the virtual. The displacement and strangeness are called up through the spatial construction and leveraged by the presence of improbable objects and events.





Com uma enorme e leve laje de poliestireno na cabeça, 1963

An enormous and lightweight slab of polystyrene on his head, 1963

Em 1954, o norte-americano Ray McIntire apresentou ao mundo um poliestireno trinta vezes mais leve que o regular. Alguns anos antes, ao pesquisar um isolante elétrico flexível em seu laboratório, o cientista frustrava-se ao não atingir exatamente o que procurava. O tipo de plástico desenvolvido esfarelava-se facilmente, não servindo ao propósito imaginado, mas tinha lá suas funcionalidades: era nada menos que o isopor. O material, produzido com grânulos esféricos que, aquecidos a vapor, expandem-se e se tornam moldáveis nas mais detalhadas formas, foi rapidamente incorporado em diversos usos. Ao mesmo tempo rígido e com 98% de seu volume preenchido por ar, o material é um excelente isolante térmico e protetor de impactos, servindo desde embalagens até a construção civil. Um acidente de laboratório de inegável sucesso.

In 1954, the North American Ray McIntire offered the world a polystyrene thirty times lighter than the regular version. A few years earlier, while researching a flexible electrical insulator in his laboratory, the scientist was frustrated when he didn't achieve exactly what he was looking for. The kind of plastic he had developed crumbled quickly—not at all suited to the purpose he had imagined, but it did have certain features: it was nothing less than Styrofoam. The material, produced with spherical granules that expanded when heated by steam, and could be molded into detailed shapes, was quickly incorporated into various uses. Though 98 percent air by volume, the material was rigid—excellent as a thermal insulator and for impact protection, useful in everything from packaging to building construction. An undeniably successful laboratory accident.



Primeira cápsula de polietileno, plástico fabricado pela indústria britânica Imperial Chemical Industries, 1936

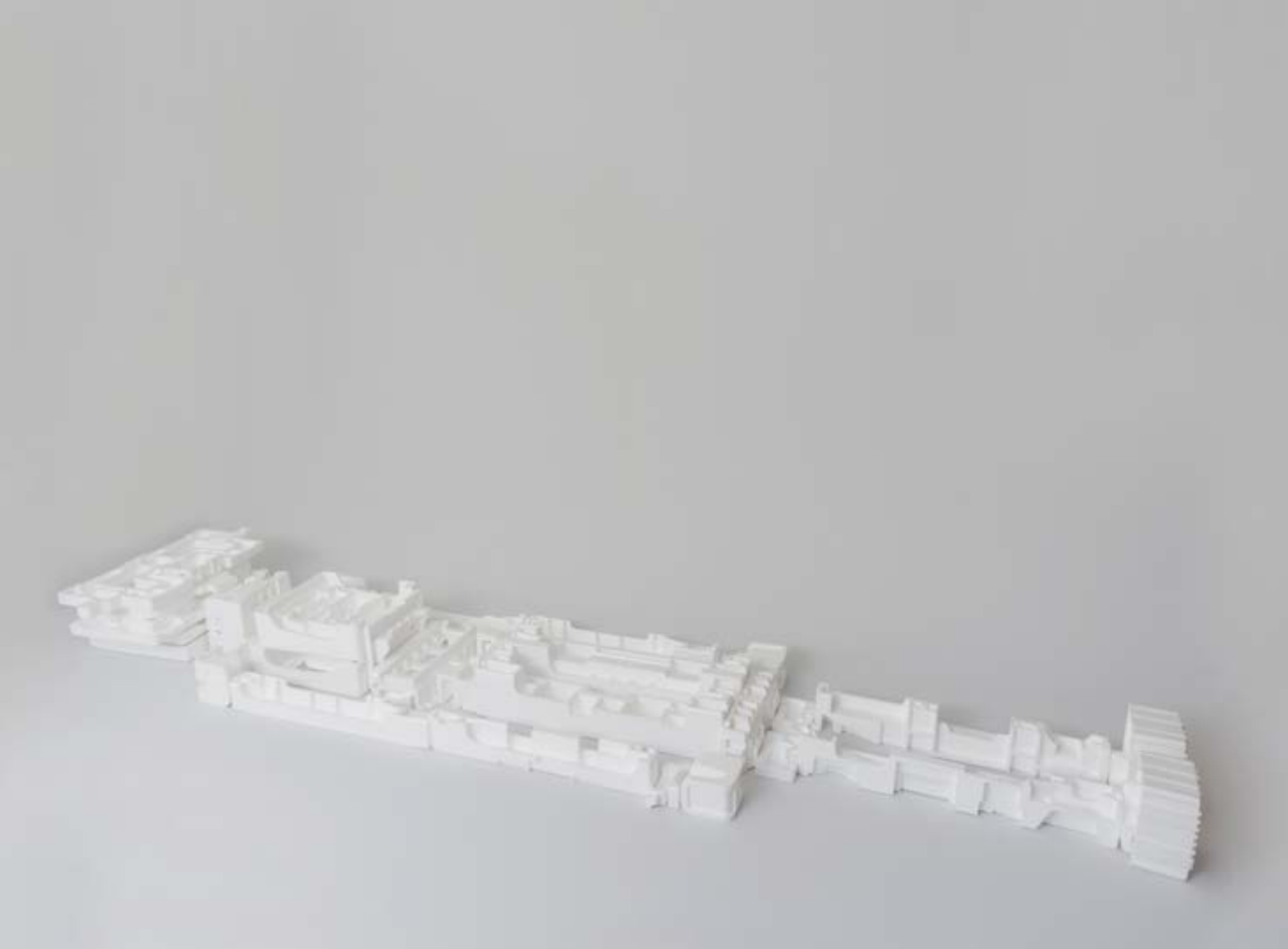
The first capsule made of polyethylene, a plastic manufactured by the British company Imperial Chemical Industries, 1936

ISOPOR STYROFOAM

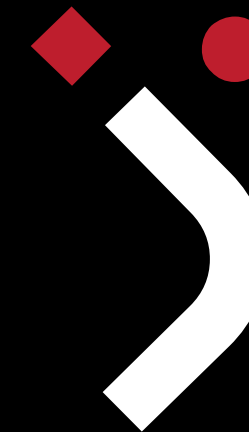


**Rígido e com
98% de seu volume
preenchido por ar**

**Rigid though 98% of its volume
is filled with air**



Corriqueiro, barato e rapidamente desprezado, o isopor costuma somente embalar o que, de fato, nos interessa. Na obra, José Damasceno revê o *status* desse material, tratando-o como matéria-prima nobre. Peças de isopor usadas dão forma a sua escultura, que remete ao robô, um dos mais emblemáticos inventos já criados. Moldado à imagem e semelhança do próprio homem nos anos 1940, o autômato simboliza a inteligência criadora humana. Como em muitas obras do artista, a escolha do material e sua manipulação têm papel de destaque, convidando a um segundo olhar. De início, pode-se imaginar que o plástico foi esculpido, como se costuma trabalhar com ele. O artista, no entanto, mantém perante o isopor uma posição de respeito e curiosidade, escolhendo cada peça pelo desenho com que foi originalmente moldada – em reverência a sua simplicidade, perfeição técnica e versatilidade.

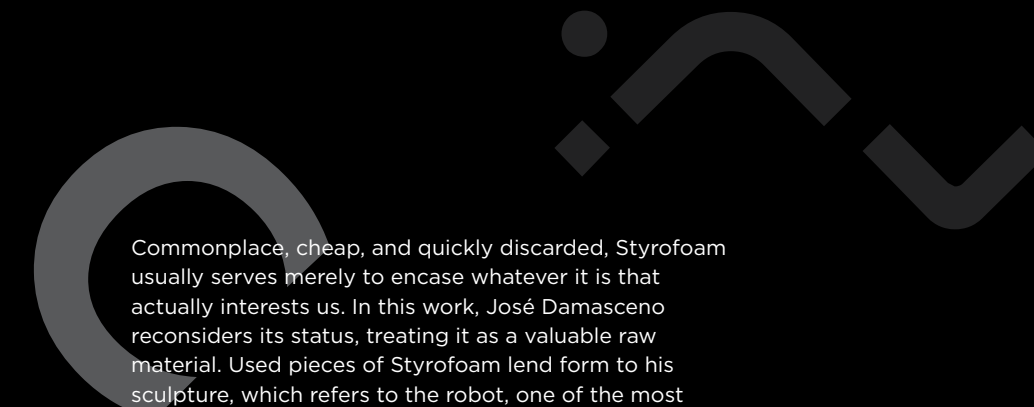


JOSÉ DAMASCENO

BRASIL | BRAZIL

ROBÔ
ROBOT
2004

ISOPOR
STYROFOAM

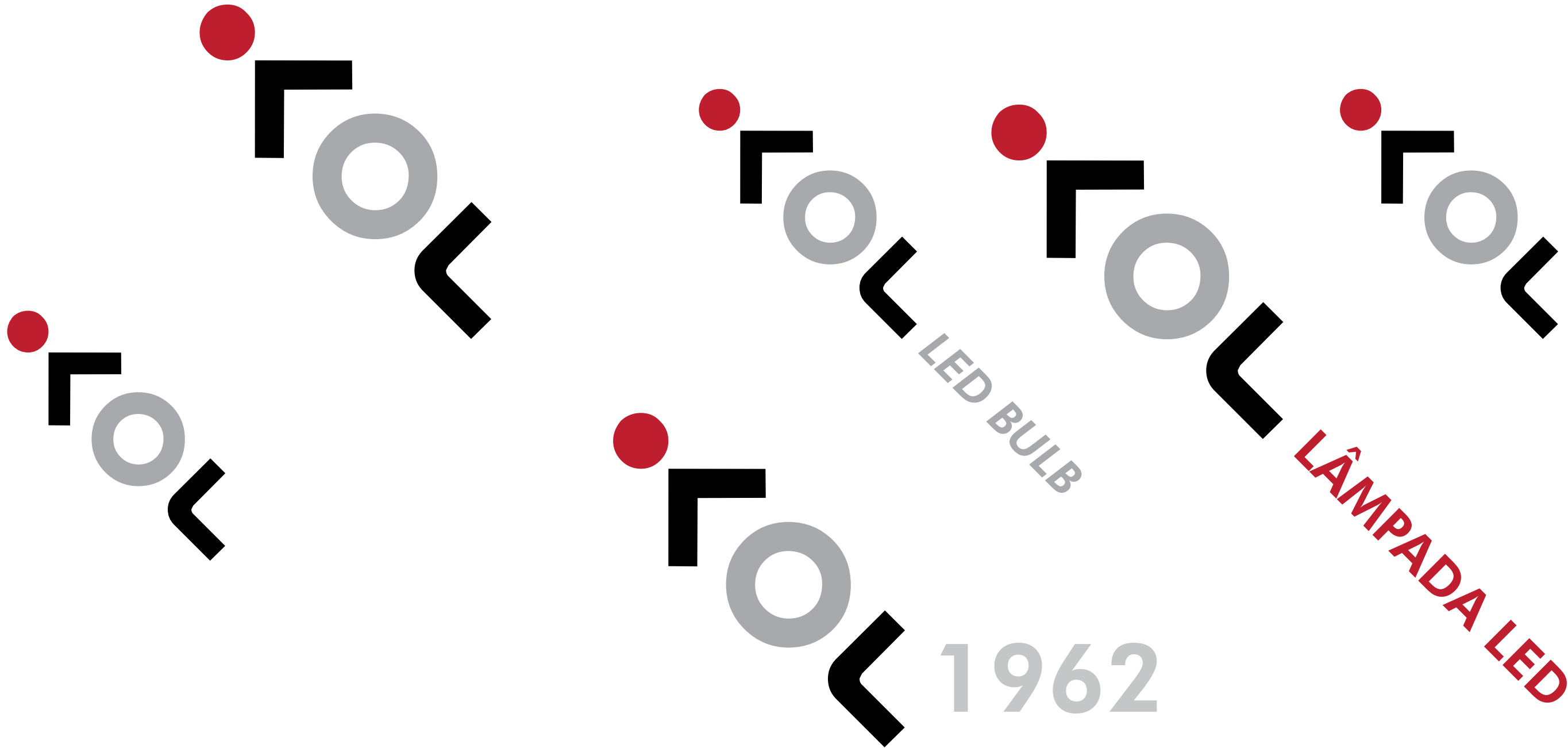


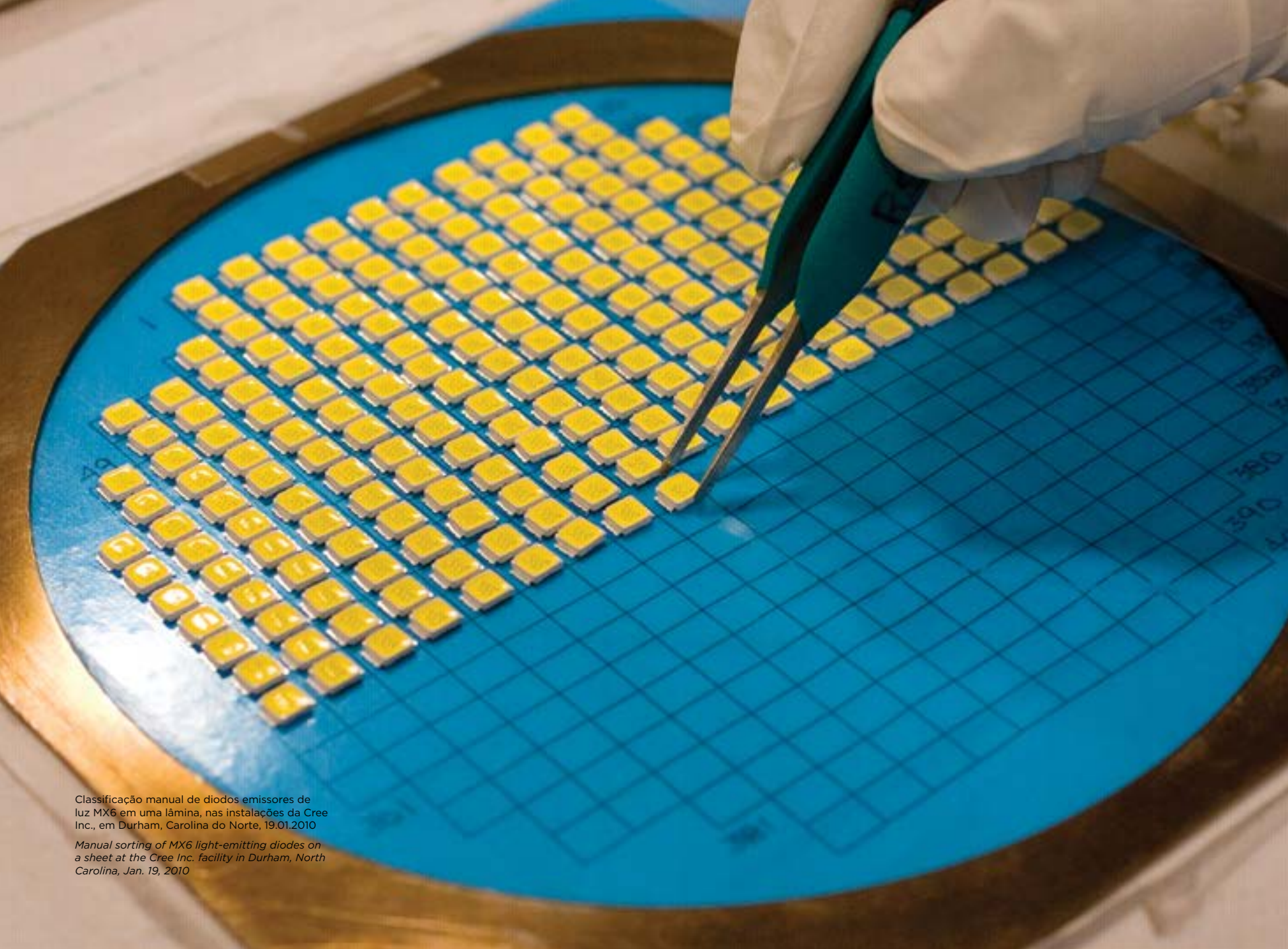
Commonplace, cheap, and quickly discarded, Styrofoam usually serves merely to encase whatever it is that actually interests us. In this work, José Damasceno reconsiders its status, treating it as a valuable raw material. Used pieces of Styrofoam lend form to his sculpture, which refers to the robot, one of the most emblematic inventions ever created. Molded in the image and likeness of man himself in the 1940s, the automaton points to creative human intelligence. As in many of the artist's works, the choice of material and its manipulation play a prominent role and invite a second look. At first, one might imagine that the plastic had been carved, as is commonly done. The artist, however, maintains a stance of respect and curiosity in relation to the Styrofoam, choosing each piece for the design of the original mold—with reverence for its simplicity, technical perfection, and versatility.

JIM CAMPBELL

Usando luzes LED, Jim Campbell (Chicago, Estados Unidos, 1956-) constrói um minimalismo digital a partir de filmagens simples, como pássaros em voo ou pessoas caminhando a pé. Ao reduzir drasticamente a resolução da informação visual, ele cria esculturas que tornam o cotidiano mágico. Sua formação em engenharia elétrica, matemática, fotografia e cinema lhe permite fazer trabalhos imersivos que exploram o espaço entre o figurativo e o abstrato.

Using LED lights, Jim Campbell (Chicago, USA, 1956–) constructs a kind of digital minimalism out of simple film shootings—like birds in flight or people walking. By radically reducing the resolution of the visual information, he creates sculptures that make magic out of the everyday. His background in electrical engineering, mathematics, photography, and cinema allows him to make immersive works that explore the territory between the figurative and the abstract.





Classificação manual de diodos emissores de luz MX6 em uma lâmina, nas instalações da Cree Inc., em Durham, Carolina do Norte, 19.01.2010

Manual sorting of MX6 light-emitting diodes on a sheet at the Cree Inc. facility in Durham, North Carolina, Jan. 19, 2010

As lâmpadas de LED duram anos, são eficientes e mais seguras que as incandescentes e fluorescentes. A chamada “luz sólida” foi criada em 1962, pelo norte-americano Nick Holonyak Jr., ao explorar dispositivos semicondutores e seu potencial de emitir luz com a passagem da corrente elétrica. Mas foi o japonês Shuji Nakamura o responsável por viabilizar que a lâmpada de LED, enfim, conquistasse o posto de tecnologia de iluminação mais utilizada. Na década de 1990, o engenheiro desenvolveu uma versão de luz azul brilhante que deu condições à criação da polivalente luz branca – o que lhe rendeu o Prêmio Nobel de Física de 2014.

LED bulbs last for years, and are efficient and safer than incandescent and fluorescent bulbs. The so-called “solid light” was created in 1962 by the North American Nick Holonyak, Jr. as he explored semiconductor devices and their potential to emit light with the passage of electric current. But it was the Japanese Shuji Nakamura who made it possible for the LED bulb to finally attain its position as the most widely used lighting technology. In the 1990s, the engineer developed a version whose bright blue light enabled the creation of multipurpose white light—which earned him the Nobel Prize in Physics in 2014.



LÂMPADA LED LED BULB



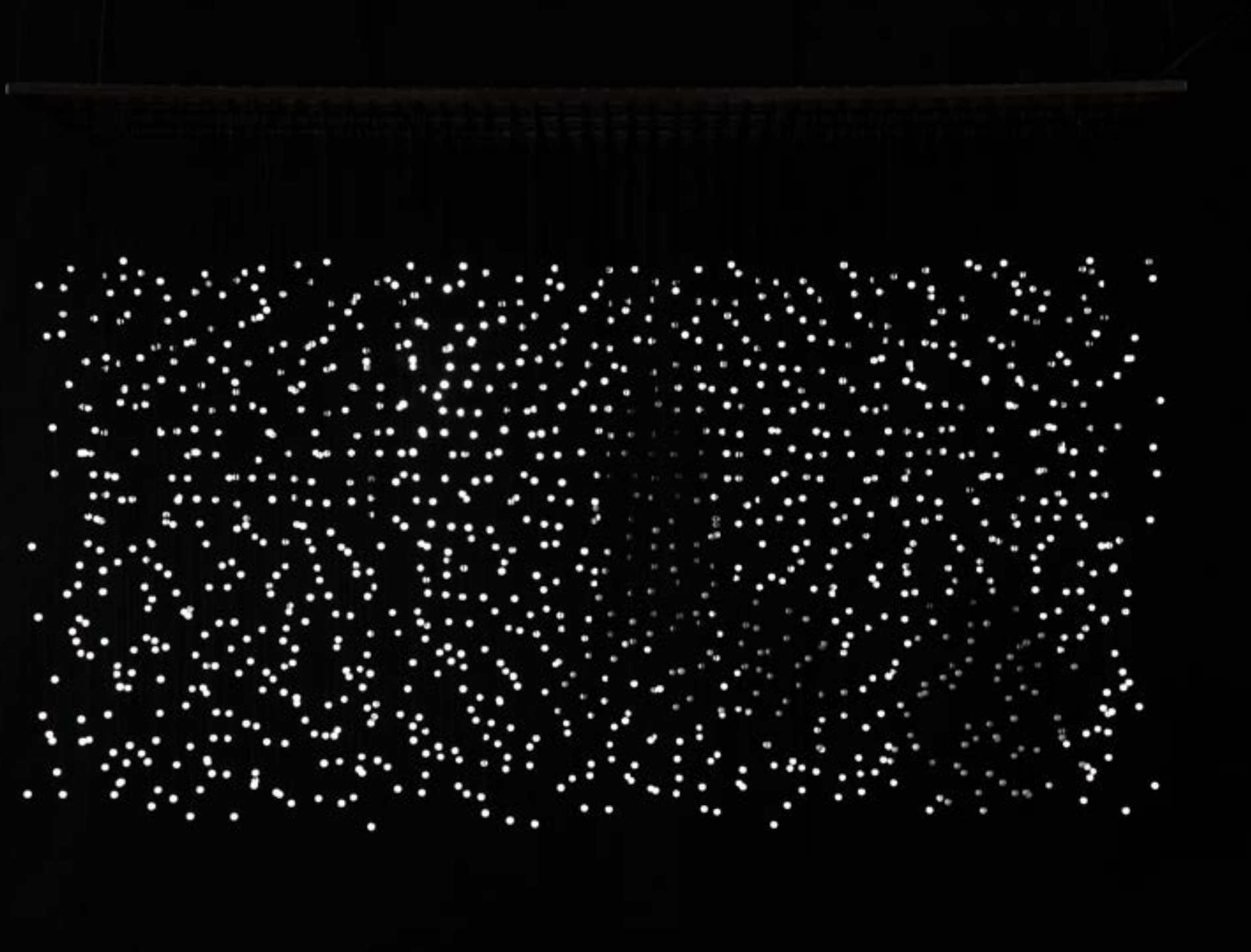
O azul brilhante da luz em estado sólido

The brilliant blue of solid-state light



Dispositivos semicondutores que emitem luz

Semiconductor
devices that emit light



Trabalhando com esses pequenos pontos luminosos, Jim Campbell propõe uma experiência essencialmente perceptiva ao espectador. Em sua instalação, mais de mil lâmpadas de LED são dispostas em linhas, uma seguida da outra, diante de um fundo preto. O contraste entre essas camadas de luz e a escuridão em que estão inseridas cria um jogo entre o bidimensional e o tridimensional, o que se enxerga e o que se apreende. De certos pontos de vista, a oscilação da luz nas lâmpadas revela corpos em movimento em baixíssima resolução. O desafio está em abrir mão da nitidez e deixar-se levar pela sugestão – no limite daquilo que o cérebro pode decodificar.



JIM CAMPBELL

ESTADOS UNIDOS | UNITED STATES

VISTA EXPLODIDA (PASSAGEIROS)
EXPLODED VIEW (COMMUTERS)
2011

SISTEMA ELETRÔNICO CUSTOMIZADO,
1.152 LÂMPADAS LED, CABOS, AÇO
CUSTOM ELECTRONICS, 1,152 LEDS, WIRE, STEEL

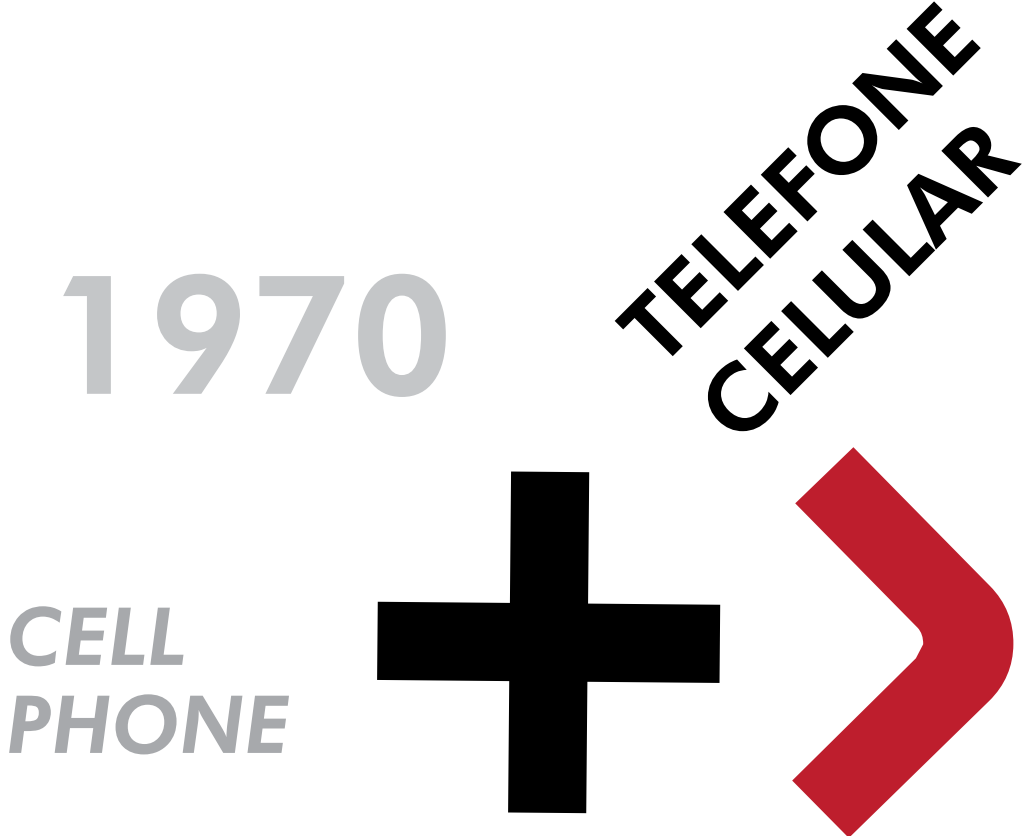
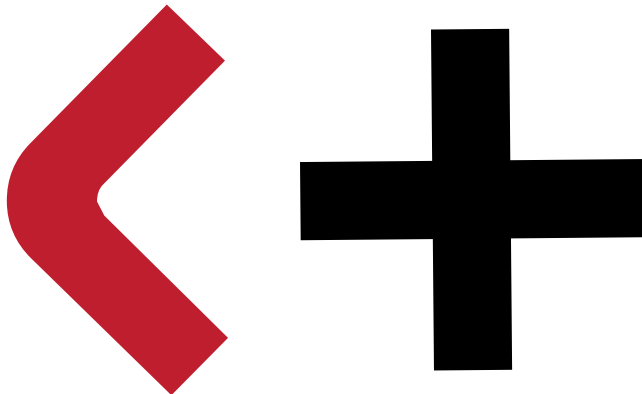
W

Working with these small luminous dots, Jim Campbell proposes a fundamentally perceptual experience for the viewer. In his installation, over a thousand LED bulbs are arranged in rows, one after the other, in front of a black background. The contrast between these layers of light and the darkness in which they are situated creates a certain fluctuation between the two-dimensional and the three-dimensional, what is actually seen and what appears to be. From certain vantage points, the oscillation of the light bulbs reveals moving bodies at very low resolution. The challenge is to forgo distinctness and let oneself be carried away by the hints—at the outer bounds of that which the brain can decode.

JULIAN OPIE

O trabalho de Julian Opie (Londres, Inglaterra, 1958-) é instantaneamente reconhecível em lugares públicos ao redor do mundo. Responsável pela identidade visual de bandas como U2 e Blur, sua linguagem formal única é resultado de alterações digitais, imagens com contornos pretos e áreas simplificadas de cor; são obras que dialogam com o universo da arte minimalista e da pop art, e, ao mesmo tempo, com retratos clássicos, esculturas e xilogravuras japonesas.

The work of Julian Opie (London, England, 1958–) is instantly recognizable in public places around the world. Responsible for the visual identity of bands like U2 and Blur, his distinctive formal language results from digital alterations, images with black outlines, and simplified areas of color. The works dialogue with the universe of minimal art and pop art and at the same time with classic portraits, sculptures, and Japanese woodcuts.





Um telefone sem fio operando por ondas de rádio, 1940

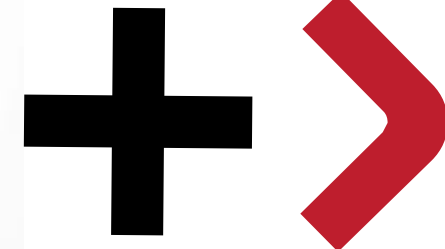
A cordless telephone operating by radio waves, 1940

Telefone celular dos anos 1980, com antenas externas e caixas de plástico, hoje obsoleto

Cell phone from the 1980s with external antennas and now-obsolete plastic cases



Entre o telefone de carro, no final dos anos 1940, e os *smartphones* de hoje, poucas décadas se passaram – e uma revolução comunicacional se fez. A telefonia sem cabo, via sinais de rádio, foi aperfeiçoada com a multiplicação de estações nas áreas de serviço (as chamadas células) –, mas a transformação, de fato, iniciou-se com a miniaturização dos componentes eletrônicos, nos anos 1990. Leves e de fácil manuseio, os celulares ganharam microprocessadores e se aproximaram das funcionalidades dos computadores, faltando apenas conectá-los à internet. A febre que esse passo provocaria, com a explosão do acesso e do volume de informações instantâneas trocadas na rede, dá solenidade histórica ao feito da japonesa Mari Matsunaga. Em 1999, ela criou o i-mode, o primeiro serviço bem-sucedido de internet móvel – e um frenesi em seu país. Um invento que, em seguida, varreu o mundo em uma virada comportamental.



TELEFONE CELULAR *CELL PHONE*

Between the car phone in the late 1940s and today's smartphones, a few decades went by—and a revolution in communications happened. The wireless telephone, via radio signals, has been improved by the multiplication of stations in service areas (called cells)—but the transformation, in fact, began with the miniaturization of electronic components in the 1990s. Light and easy to handle, the cell phones gained microprocessors and approximated the functionalities of computers, lacking only an Internet connection. The fever that this step would stir, with the explosion of access and the volume of instant information exchange on the network, lends the accomplishment of the Japanese Mari Matsunaga historical solemnity. In 1999, she created the i-mode, the first successful mobile Internet service—and a frenzy in her country. The invention proceeded to sweep the world, constituting a behavioral turning point.



**Explosão do volume
de informações
trocadas na rede**

**An explosion
in the volume
of information
exchanged on
the network**



JULIAN OPIE

INGLATERRA | ENGLAND

**MECÂNICO.
MECHANIC.
2014**

MONOLITO LED DE DUPLA FACE
LED DOUBLE-SIDED MONOLITH

Mecânico., de Julian Opie, convida a um outro olhar para o cotidiano, a partir da observação de uma cena comum. Reproduzindo a silhueta em movimento de um passante, a animação enfoca o ato de caminhar, enquanto se lê ou se assiste a um vídeo na tela do celular. Forma de extensão do corpo na atualidade, o telefone pessoal impõe uma ergonomia própria ao deslocamento e conduz a atenção para o limite entre dois mundos, o virtual e o físico (neste, apenas o suficiente para evitar acidentes). Como nos demais trabalhos do artista, há, na obra, um jogo entre a apreciação de uma personalidade única e o que temos em comum: o anonimato que nos une e nos liberta.

Mechanic., by Julian Opie, calls for a different gaze at everyday life and takes the observation of a common scene as starting point. Reproducing the moving silhouette of a passerby, the animation focuses on the act of walking while reading or watching a video on a cell phone screen. As a kind of extension of the body today, the phone imposes its own particular ergonomics of walking, and steers the attention toward the boundary between two worlds, the virtual and the physical (in the latter, just enough to avoid accidents). As in other works by the artist, this work brings into play the examination of a unique personality and also what people have in common: the anonymity that both unites us and frees us.

PEDRO REYES

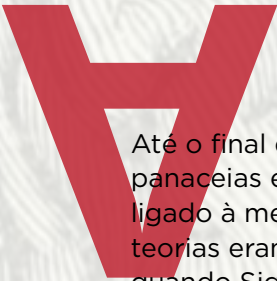
Pedro Reyes (Cidade do México, México, 1972-) é um artista e arquiteto cujas obras abordam a ação recíproca entre o espaço físico e o social. Seu trabalho usufrui de metodologias narrativas e formais para explorar as relações interpessoais, bem como a participação política e econômica sobre elas. Por meio da arquitetura, do design, dos idiomas, dos vídeos e de atividades em grupo, Reyes examina as contradições cognitivas da vida moderna e a possibilidade de aumentarmos nossa ação individual ou coletiva.

Pedro Reyes (Mexico City, Mexico, 1972–) is an artist and architect whose works address the interplay between physical and social space. His work takes advantage of narrative and formal methodologies to explore interpersonal relationships, as well as political and economic influences on them. Through architecture, design, idioms, videos, and group activities, Reyes examines the cognitive contradictions of modern life, and the possibility of increasing our individual or collective action.



Uma das lições clínicas de Jean-Martin Charcot sobre histeria no Hospital Salpêtrière de Paris em 1887

One of Jean-Martin Charcot's clinical lessons on hysteria at the Salpêtrière Hospital in Paris in 1887



Até o final do século 19, precárias panaceias eram aplicadas ao sofrimento ligado à mente humana. Poucas teorias eram amplamente aceitas, quando Sigmund Freud desenvolveu a psicanálise. Seus estudos embasaram uma terapia sustentada na cura pela fala do paciente em sessões individuais de análise, abordagem sobre a qual todo o círculo médico teve de se posicionar. Um dos principais embates do então neurologista era alçar a psicanálise ao *status* de ciência, o que faz com que um tratamento seja atestado efetivo e comprovado – ainda hoje.



Up until the late 19th century, panaceas for the suffering of the human mind were precarious. Few theories had wide acceptance when Sigmund Freud developed psychoanalysis. His studies provided a basis for therapy grounded in the talking cure for patients in individual psychotherapy sessions—an approach with regard to which the whole medical community had to take a stand. A major battle of the then neurologist was to raise psychoanalysis to the status of science—to this very day, the standard for judging what is, or is not, an effective and proven treatment.

Sigmund Freud entre Abraham Brill, Carl Gustav Jung, Stanley Hall, Ernest Jones e Sandor Ferenczi na Clark University, Worcester, 1909

Sigmund Freud between Abraham Brill, Carl Gustav Jung, Stanley Hall, Ernest Jones, and Sandor Ferenczi at Clark University, Worcester, 1909



PSICANÁLISE

PSYCHOANALYSIS



Cura pela fala em sessões individuais de análise

The talking cure in individual psychotherapy sessions



PEDRO REYES

MÉXICO | MEXICO

SANATORIUM
2011/2015

Desafiando essa legitimidade científica, Pedro Reyes apresenta *Sanatorium*. Na obra, propõe aos visitantes uma outra experiência terapêutica para os males da atualidade: em oposição à solidão do divã, o convívio em comunidade. A intransponível hierarquia entre terapeuta e paciente, observável não só na psicanálise, desfaz-se na configuração dos seis ambientes participativos da obra. Em cada um deles, o brincar e a conexão com o outro têm papel crucial, como a vivência em técnicas de *role playing* e a consulta a oráculos, à moda das comunidades tradicionais. Em *Sanatorium*, o indivíduo é tratado no coletivo, na cooperação com seus iguais, em nome de uma progressiva independência dos “especialistas” – em diálogo com as ideias de brasileiros como Paulo Freire, Augusto Boal e Lygia Clark. Uma anticiência em prol da liberdade e da sanidade contemporânea.

In a challenge to this scientific legitimacy, Pedro Reyes presents *Sanatorium*. In the work, he offers visitors a different therapeutic experience for present-day maladies: in opposition to the solitude of the divan, communal life. The insurmountable hierarchy between therapist and patient—not limited just to psychoanalysis—breaks down in the work’s configuration of six participative environments. In each of these, playing and connecting with others play a crucial role, as happens with role-playing techniques or, in the manner of traditional communities, in consultation with oracles. In *Sanatorium*, individuals are treated in the collective, cooperating with their peers, with a view to progressive independence from “specialists”—in dialogue with ideas such as those of Brazilians Paulo Freire, Augusto Boal, and Lygia Clark. An antiscience promoting freedom and contemporary sanity.

PARA CURAR-SE, COMECE A CURAR OS OUTROS

Uma conversa entre Pedro Reyes e Laurent Schmid

Laurent Schmid: Havia uma boa energia no ar no primeiro workshop com os voluntários. Em Kassel, na dOCUMENTA (13), era contagiosa; passou dos terapeutas para os visitantes. Então, Pedro, o *Sanatorium [Sanatório]* é um projeto otimista?

Pedro Reyes: Eu acredito que sim. Pode ser otimista no sentido de que o ambiente permite uma infinidade de ideias, que acontecem de um modo quase sem esforço. Muitos pequenos milagres acontecem. É otimista no sentido de sempre ser uma boa surpresa constatar que é mais fácil ajudar uns aos outros do que tínhamos pensado. Depois de testar a experiência, você ganha confiança. O pressuposto geral é que, quando ajuda alguém, você de algum modo perde energia, mas, muitas vezes, acontece o contrário. Há uma fagulha de empolgação que você ganha quando ajuda os outros.

LS: Você disse que é importante para você que as terapias possam ser conduzidas por toda e qualquer pessoa, e faz referência à “sociatria” de Jacob Levy Moreno. Em *Who Shall Survive? [Quem sobreviverá? (Daimon)]*, Moreno escreveu que “um procedimento verdadeiramente terapêutico deve ter como objetivo nada menos que toda a humanidade”. Você também mencionou o objetivo de abrir o *Sanatório* para um público maior e compartilhar esse projeto, para deixá-lo desenvolver-se em um terreno mais amplo.

PR: Hoje em dia a terapia é um luxo para muita gente, e cada dia há mais pessoas no mundo que precisam dela, mas não podem pagar. Há também um estigma associado a ela que faz com que muitas pessoas pensem que quem faz terapia deve ser louco. No entanto, hoje, especialmente nas cidades, há uma vasta população que poderia beneficiar-se dela: vítimas de depressão, solidão, neurose, violência familiar, suicídios etc., sem tratamento. É por isso que me interessa tanto por estruturas alternativas, como a sociatria de Moreno, em que a

TO HEAL YOURSELF, START HEALING OTHERS

A Conversation between Pedro Reyes and Laurent Schmid

Laurent Schmid: At the first workshop with the volunteers there was a good energy in the air. In Kassel at dOCUMENTA (13) it was contagious; it went from the therapists to the visitors. So, Pedro, is the *Sanatorium* an optimistic project?

Pedro Reyes: I believe so. It may be optimistic in the sense that the environment allows for a plethora of insights, which happen in an almost effortless way. Many small miracles happen. It is optimistic in the sense that we are always surprised by the fact that helping each other is easier than what we had thought. So after you test the experience, you gain confidence. There is a general assumption that when you help someone you somehow lose energy, but often the opposite happens. There is a spark of excitement that you get from helping others.

LS: You said that it is important to you that the therapies can be conducted by anyone and everyone, and you reference Jacob Levy Moreno’s “sociatry.” Moreno wrote in *Who Shall Survive?* that “... a truly therapeutic procedure should have as its objective nothing less than the whole of mankind.” You also mentioned the aim to open the *Sanatorium* to a wider public and to share this project, to let it develop in a broader terrain.

PR: These days therapy is a luxury for a lot of people, and every day there are more people in the world who need it but can’t afford it. There is also a stigma attached to it that makes many people think that those who go to therapy must be crazy. Yet today, especially in cities, there is a vast population who could benefit from it: unattended victims of depression, loneliness, neurosis, family violence, suicide, etc. That’s why I’m so interested in alternative structures, like Moreno’s sociatry, in which human connection is paramount. You won’t find it in prescription drugs or hospitals, but it’s crucial to generate healthier communal life. I am also very interested in deprofessionalization, which Iván Illich wrote extensively about

conexão humana é primordial. Você não vai encontrar isso nos receituários de medicamentos ou em hospitais, mas é crucial para gerar uma vida em comunidade mais saudável. Também estou muito interessado na desprofissionalização, sobre a qual Iván Illich escreveu extensivamente na década de 1970 no México¹. Nos termos de Illich, nossa obsessão com crescimento e produtividade desencoraja as pessoas de satisfazer suas necessidades e obriga-as a consumir o tratamento e os serviços de especialistas que não cuidam dos pobres. Em diversas áreas, como educação, trabalho social e transporte, ele encontra um círculo vicioso em que novos conhecimentos são aplicados e o progresso é medido e, em seguida, são utilizados para explorar a sociedade como um todo para o benefício da elite profissional. Em oposição a esse modelo capitalista, ele define a sociedade convivial como o resultado de arranjos sociais que garantem que todos tenham acesso livre e amplo aos instrumentos da comunidade, limitado apenas para assegurar a igualdade de acesso dos demais. Em outras palavras, os indivíduos se relacionam à sociedade pela forma como usam suas ferramentas. No caso de Moreno, quando desenvolveu o psicodrama e as noções de “encontro” e terapia de grupo, ele basicamente estava criando uma caixa de ferramentas que revela a inventividade do grupo. A beleza dessas abordagens é que seus procedimentos são igualmente eficazes, independentemente das credenciais de quem os usa.

LS: Então, essas ideias têm a ver com o reconhecimento de que você não poderia esperar que soluções viessem de cima a fim de alcançar uma maior justiça social.

PR: Sim. Paulo Freire articulou isso em sua *Pedagogia do oprimido*, e suas ideias tiveram penetração enorme na América Latina a partir dos anos 1960, chegando aos anos 1970 e 80. Em suas próprias palavras, o sistema escolar “ensina a necessidade de ser ensinado”, enquanto o verdadeiro aprendizado tem de ser impulsionado pela curiosidade e desejo de cada pessoa². Da mesma forma, no âmbito da higiene e da saúde mental, Iván Illich oferece um exemplo para ilustrar isso, relatando que conhece uma garota norte-americana de dezesseis anos de idade que foi presa por tratar 130 casos de sífilis de primeira fase. Um detalhe técnico apontado por um perito valeu seu perdão: os resultados que ela obteve foram estatisticamente melhores que os dos serviços públicos de saúde. Seis semanas após o tratamento, os testes de

in the 1970s in Mexico.¹ In Illich’s terms, our obsession with growth and productivity discourages people from satisfying their needs and forces them to consume the treatment and services of specialists who do not care for the poor. In many different fields, like education, social work, and transportation, he finds a vicious cycle in which new knowledge is applied and progress is measured and then used to exploit society as a whole to the benefit of the professional elite. In opposition to that capitalist model, he defines convivial society as the result of social arrangements that guarantee everyone free and ample access to the tools of the community, limited only to ensure the equal access of others. In other words, individuals relate to society in the way they use its tools. In the case of Moreno, when he developed psychodrama and the notions of “encounter” and group therapy, he was basically creating a toolbox that reveals the resourcefulness of the group. The beauty of these approaches is that their procedures are equally effective regardless of the credentials of those who use them.

LS: So these ideas have to do with acknowledging that you could not wait for solutions to come from the top in order to achieve greater social justice?

PR: Yes. Paulo Freire articulated this in his *Pedagogy of the Oppressed*, and his ideas had enormous penetration in Latin America from the 1960s into the ’70s and ’80s. In his own words, the school system “teaches the need to be taught,” when true learning has to be driven by the curiosity and desire of every person.² Likewise, in the sphere of hygiene and mental health, Iván Illich offers an example to illustrate this: I know a North American girl, a sixteen-year-old that was jailed for treating 130 cases of first-stage syphilis. A technical detail pointed out by an expert earned her pardon: the results she obtained were statistically better than those of public health services. Six weeks after the treatment she performed satisfactory control tests on all of her patients, without exception. This is about knowing whether progress should mean progressive independence or progressive dependence.³ I like this quote because it clarifies that the desire for these alternative approaches is to move towards progressive independence. Today we cannot expect to reach good results out of pure spontaneity or pure planning. The *Sanatorium* is not conceived as a substitute for existing therapies and social services, but as a space for encounter, since so many of our everyday pathologies result from this lack of connection.

controle foram satisfatórios para todos os seus pacientes, sem exceção. Trata-se de saber se progresso deve significar uma independência progressiva ou uma dependência progressiva³. Eu gosto dessa citação, porque deixa claro que o anseio por essas abordagens alternativas é para avançar em direção à independência progressiva. Hoje não podemos esperar alcançar bons resultados a partir da pura espontaneidade nem do planejamento puro. O *Sanatório* não é concebido como um substituto para as terapias e os serviços sociais existentes, mas como um espaço de encontro, uma vez que tantas de nossas patologias cotidianas resultam dessa falta de conexão.

LS: Illich frequentemente mencionava a necessidade de repensar a ideia mesma de aprendizagem, e não os métodos utilizados em sua execução. O que isso poderia significar se aplicado à terapia? Poderia significar também que é necessária para todos?

PR: Illich introduz a ideia de iatrogenia, o que significa doenças que resultam de tratamentos anteriores, prescritos por médicos, que têm um impacto negativo sobre a saúde. Essas começam, em muitos casos, no momento do nascimento, o principal exemplo sendo a dependência excessiva de cesáreas, bem como médicos que incentivam as mães a alimentarem seus filhos com fórmula em vez de leite materno. Agora mesmo estamos travando uma “guerra às drogas”, porque as drogas são consideradas uma ameaça à saúde pública. Mas se você comparar o número de mortes causadas por drogas lícitas e ilícitas a cada ano, você vê que, nos Estados Unidos, o número de mortes relacionadas com drogas prescritas aumentou de 6 mil em 1990 para 27.658 em 2007⁴. A cada ano, pelo menos 106 mil pessoas morrem por causa das drogas receitadas e administradas para elas⁵, enquanto drogas ilegais resultam em aproximadamente 10% desse número de mortes⁶. Isso mostra quanto é preciso reajustar nossas prioridades. Há um outro conceito que é o oposto de iatrogenia: salutogênese, assunto tratado por Dr. Gabriel Stux em palestra no *Sanatório* em Kassel. O termo descreve uma abordagem com foco em fatores que apoiam a saúde e o bem-estar humanos, em vez de focalizar os fatores que causam a doença. Aaron Antonovsky desenvolveu essa teoria ao rejeitar a “dicotomia tradicional do modelo médico que separa saúde e doença”. Ele descreveu a relação como uma variável contínua, que chamou de um “contínuo de bem-estar versus mal-estar”⁷. Antonovsky diz que temos

***LS:** Illich often mentioned the need to rethink the very idea of learning, rather than the methods used in its enforcement. What could this mean if we apply it to therapy? Could this also mean that it is necessary for everyone?*

***PR:** Illich introduces the idea of iatrogenesis, which means diseases that stem from previous treatments, prescribed by physicians, that have a negative impact on health. These begin, in many cases, at the moment of birth, the main example being excessive reliance on Cesarean deliveries, as well as doctors who encourage mothers to feed their children with formula instead of breast milk. We’re waging a “war on drugs” right now for the reason that drugs are considered a threat to public health. But if you compare the number of deaths each year from legal and illegal drugs, you see that in the United States the number of prescription drug-related deaths rose from 6,000 in 1990 to 27,658 in 2007.⁴ Each year at least 106,000 people die from the drugs they are prescribed and administered,⁵ while illegal drugs result in around 10 percent as many deaths.⁶ This shows how much we need to readjust our priorities. There is another concept that is the opposite of iatrogenesis: salutogenesis, which Dr. Gabriel Stux lectured us about at the Sanatorium in Kassel. The term describes an approach focusing on factors that support human health and well-being, rather than on factors that cause disease. Aaron Antonovsky developed this theory in rejection of the “traditional medical-model dichotomy separating health and illness.” He described the relationship as a continuous variable, what he called the “health-ease versus disease continuum.”⁷ Antonovsky says that we have to understand health not as the absence of disease, but as the way people maintain their “sense of coherence,” by which he means the belief that life is manageable and meaningful. It’s how we retain our ability to keep going when facing changes internally and externally. Here the key is to be prepared to make changes in your life.*

***LS:** How can the Sanatorium help prepare you for these changes?*

***PR:** This is an amazing question, because that’s why play is so important in the Sanatorium. One of the main aims of the Sanatorium is to be a rehearsal space. In the Museum of Life you can do a kind of draft for your future developments. In the Philosophical Casino you can reflect on a decision that you have to make in the same way that people in ancient times consulted*

de compreender a saúde não como a ausência de doença, mas como a maneira de as pessoas manterem seu “senso de coerência”, que, para ele, significa a crença de que a vida é administrável e significativa. É o modo como mantemos nossa capacidade de ir em frente ao encarar mudanças internamente e externamente. Aqui, a chave é estar preparado para fazer mudanças em sua vida.

LS: Como o *Sanatório* pode ajudá-lo a se preparar para essas mudanças?

PR: Essa é uma pergunta incrível: é por isso mesmo que o brincar é tão importante no *Sanatório*. Um dos principais objetivos do *Sanatório* é ser um espaço de ensaio. No Museu da Vida você pode realizar uma espécie de rascunho para seu desenvolvimento futuro. No Cassino filosófico você pode refletir sobre uma decisão que você tem que fazer da mesma maneira que as pessoas em tempos antigos consultavam oráculos. Em Goodoo você se prepara para a reconciliação com outra pessoa. [*Nota de tradutor:* A palavra “Goodoo” foi inventada a partir de “voodoo” (“vodu”), aproveitando a semelhança ortográfica entre “good” (“bom”) e a sílaba “voo”.] Isso tem a ver com a ideia de uma “realidade suplementar” que Moreno discute. No psicodrama de Moreno, você encena um confronto que pretende ter, e isso ajuda a prever todas as interações que podem acontecer naquela conversa futura. Isso proporciona ao paciente uma nova e mais ampla experiência da realidade, uma realidade “suplementar”. No sanatório que Moreno fundou às margens do rio Hudson, em Beacon, Nova York, havia um palco do psicodrama – o que eu acho extraordinário. Seria o equivalente a uma sala de cirurgia em um hospital, com a diferença de que, no palco do psicodrama, você pode ensaiar as mudanças que precisa fazer em sua vida. Eu reconheço que pode ser demais pedir que uma obra de arte tenha tanto impacto. Mas, aqui, eu vejo a arte e, particularmente, a brincadeira, como uma fase de aquecimento que nos prepara para mudar. O mais importante é alcançar um estado mental onde temos a confiança necessária para produzir mudanças, mas é bastante difícil chegar a esse estado. É por isso que aquecer a leveza de espírito e a despreocupação da brincadeira é tão fundamental.

LS: Então, você está falando de descobertas que são o resultado de um processo coletivo. Parece que, em todos esses processos,

with oracles. In Goodoo you prepare for reconciliation with another person. This has to do with the idea of “surplus reality” that Moreno talks about. In Moreno’s psychodrama you stage a confrontation that you plan to have, and this helps you foresee all the interactions that can happen in that future conversation. This provides the patient with a new and more extensive experience of reality, a “surplus” reality. At the Sanatorium Moreno founded along the Hudson River in Beacon, New York, part of it was a psychodrama stage, which I find remarkable. It’s like the equivalent of an operating room in a hospital, with the difference that on the psychodrama stage you can rehearse the changes needed in your life. I realize that it may be too much to ask for a work of art to have such an impact. But here I see art, and particularly play, as a warm-up phase that prepares us for change. What is most important to achieve is a mental state where we have the confidence to produce changes, but it is very difficult to arrive at this state. That’s why the warm-up of the light-hearted spirit of play is so critical.

***LS:** So you are talking about discoveries that are the result of a collective process. It seems that in all these processes the “other” is very important, as if these kinds of breakthroughs were hard to reach on your own. How important is it that the Sanatorium’s activities are done in groups?*

***PR:** Moreno defines encounter as an exchange between two people where each of them sees themselves from the other person’s perspective. This stuff doesn’t happen every day, where people get to really talk to each other and forget about their roles or whatever other ways they define themselves. What we’re looking for at the Sanatorium is for people to talk to each other without the client-specialist relationship. Actually, there is an advantage that these encounters happen among strangers, which is that you may never see this guy again. It’s not your family or friend or coworker; these are people you usually just make small talk with, but here it’s the inversion of small talk. You talk about what’s most important and share deeply personal experiences. There is a famous quote from a poem by Moreno, which is super trippy: “A meeting of two: eye to eye, face to face, / And when you are near I will tear your eyes out / and place them instead of mine, / and you will tear my eyes out / and will place them instead of yours, / then I will look at you with your eyes / and you will look at me with mine.”⁸ It’s interesting that some visitors to the Sanatorium requested*

o “outro” é muito importante, como se esse tipo de superação fosse difícil de alcançar por conta própria. Até que ponto importa que as atividades do *Sanatório* sejam feitas em grupos?

PR: Moreno define o encontro como uma troca entre duas pessoas, onde cada indivíduo se vê do ponto de vista da outra pessoa. Essas coisas não acontecem todo dia, onde as pessoas chegam a falar uns com os outros de verdade, esquecendo-se de seus papéis ou quaisquer outras maneiras pelas quais elas se definem. O que estamos buscando no *Sanatório* é que as pessoas falem umas com as outras sem a relação cliente-especialista. Na verdade, esses encontros entre estranhos têm uma vantagem – que é a probabilidade de você nunca mais ver esse cara. Não é alguém de sua família ou um amigo ou colega de trabalho; são pessoas com quem você geralmente apenas joga conversa fora, mas aqui acontece a inversão de conversa trivial. Você fala sobre o que há de mais importante e compartilha experiências profundamente pessoais. Há uma famosa citação de um poema de Moreno, que é uma viagem: “Um encontro de dois: olhos nos olhos, face a face. / E, quando estiveres perto, arrancar-te-ei os olhos / e colocá-los-ei no lugar dos meus; / E arrancarei meus olhos / para colocá-los no lugar dos teus; / Então ver-te-ei com os teus olhos / E tu ver-me-ás com os meus”⁸. É interessante que alguns visitantes do *Sanatório* tenham pedido para conduzir terapias, além de receber tratamento. Na ocasião, os alunos tornaram-se treinadores e ensinaram como conduzir as sessões. Esse é um exemplo de como o próprio processo é o protagonista, e como é importante ter um companheiro com quem você possa inverter os papéis e aquecer sua espontaneidade. É importante ter estruturas horizontais onde todos podem assumir a liderança, assim como ser liderados.

LS: Os estudantes sempre estavam prontos para assumir a liderança?

PR: Eu me lembro de que quando estávamos fazendo o treinamento em Genebra antes da dOCUMENTA (13), tivemos uma sessão de perguntas e respostas. Eu sabia que a expectativa era que eu fosse a fonte de todas as respostas, mas o que eu fiz, em vez disso, foi indagar se a pessoa à minha esquerda tinha uma pergunta. Então, em vez de responder, eu remeti a pergunta para a segunda pessoa à minha esquerda. Uma vez que aquela pessoa conseguiu encontrar uma resposta,

to conduct therapies in addition to receiving treatment. On occasion the students have become their coaches and taught them how to conduct the sessions. This is an example of how the protagonist is the process, and how important it is to have a companion with whom you can do a role-reversal and warm up your spontaneity. It's important to have horizontal structures where everyone can take the lead as well as follow.

LS: *Were the students always ready to take the lead?*

PR: *I remember that when we were doing the training in Geneva prior to dOCUMENTA (13), we had a session of questions and answers. I knew the expectation was for me to be the resource for all answers, but what I did instead was to ask the person on my left if he had a question. Then, instead of answering, I deferred the question to the second person on my left. Once that person had come up with an answer, she asked a question that was answered by the person on her left, and so on until everyone in the group had both asked and answered a question. This is one quick activity that takes less than fifteen minutes and shows the group its own resourcefulness and independence from a leader. However, it was equally important for me to be available as a resource when questions came up, especially because it's necessary to know where the therapies come from.*

LS: *Now to reverse roles on you, what have you learned from the volunteers?*

PR: *Well actually, if I've done each therapy a dozen times, an average volunteer may have done it fifty times by the end of dOCUMENTA (13). So you could say they have more mileage. That is why I felt it was so important for this book to include testimonials on the encounters they had. In every case, there were discoveries that I had not foreseen.*

LS: *All therapists had a shared common background as art students/artists. Did this change the parameters? In what ways?*

PR: *It was a very privileged situation where people were ready to be surprised with progressive ideas. When one person is more creative, his inquisitive skills become more sophisticated. So there was a constant inquiry about the meaning of the project.*

LS: *Have the therapies ever changed from the input of the volunteers?*

ela, por sua vez, fez uma pergunta que foi respondida pela pessoa à sua esquerda, e assim por diante até que todos no grupo tanto tinham feito como respondido uma pergunta. Essa é uma atividade rápida que leva menos que quinze minutos e mostra ao grupo sua própria desenvoltura e independência de um líder. No entanto, foi igualmente importante que eu estivesse disponível como fonte quando dúvidas surgiram, especialmente porque é necessário saber de onde as terapias vêm.

LS: Agora, invertendo os papéis com você: o que você tem aprendido com os voluntários?

PR: Bem, na verdade, se eu fiz cada terapia uma dúzia de vezes, um voluntário médio pode ter feito isso cinquenta vezes até o final da dOCUMENTA. Então, pode-se dizer que eles têm mais quilometragem. É por isso que eu achava tão importante que o livro incluísse depoimentos sobre os encontros que tiveram. Em todos os casos houve descobertas que eu não previra.

LS: Todos os terapeutas compartilhavam um pano de fundo como estudantes de arte/artistas. Será que isso alterou os parâmetros? De quais maneiras?

PR: Foi uma situação muito privilegiada, onde as pessoas estavam prontas para serem surpreendidas com ideias progressistas. Quando uma pessoa é mais criativa, suas habilidades inquisitivas se tornam mais sofisticadas. Então, houve um constante questionamento sobre o significado do projeto.

LS: As terapias já mudaram a partir do *input* dos voluntários?

PR: Claro, algumas sugestões foram incorporadas. Por exemplo, com relação à boneca Goodoo, um terapeuta do *Sanatório* em Nova York sugeriu que o paciente pressionasse cada um dos cinco pontos, a fim de “ligar” suas intenções. Isso é um tipo de acupressão simbólico. No Museu de Vidas Hipotéticas, Sylvain, um dos terapeutas em Kassel, apontou que faltava um espaço para amizades entre o eixo de trabalho e o eixo de amor. Isso é algo que ainda estou tentando encaixar no esquema. De início, no Teste de Compatibilidade para Casais, cada casal só poderia escolher duas frutas; cada pessoa pegou só uma para si. Mas, em seguida, um terapeuta sugeriu que cada pessoa escolhesse uma frutas para si e uma para seu parceiro. Quando o parceiro faz o mesmo, há um total de quatro frutas. Dá para fazer um

PR: Sure, there have been suggestions that have been incorporated. For instance, with the Goodoo doll, one therapist from the Sanatorium in New York suggested that the patient should press each of the five points in order to “switch on” their intentions. This is a sort of symbolic acupressure. In the Museum of Hypothetical Lifetimes, Sylvain, one of the therapists in Kassel, pointed out a missing space for friendships between the work axis and the love axis. This is something I'm still trying to fit into the blueprint. At first, in the Compatibility Test for Couples each couple could only choose two fruits; each person only picked one for themselves. But then a therapist suggested that each person pick a fruit for herself and one for her partner. When the partner does the same, you have four fruits total. You can make one juice per person, which is the couple according to A or B, or mix them all together. There are many possible combinations.

LS: *Your project is participatory and also questions the hierarchic structure of common therapies. It was interesting to see the problems this led to. I remember that we discussed with the students/therapists the power relationship they found themselves involved in without actually wanting it. The aesthetic you used, from lab coats to the architecture, relies on a well-known system and instantly transformed visitors into patients. I see a certain contradiction here, and I never really understood to what extent you play with irony here—for me it was intriguing and disturbing not to be sure. At the same time, I liked to feel this resistance of the piece.*

PR: *Role play is fundamental to free oneself from the one-dimensional labels that society assigns to each of us. While white coats are used by doctors, they're also used in schools when you go to the lab or in other work environments. So the white coats actually have more than one connotation, and there is room to play here. Friedrich Schiller says that someone is only fully a person when she plays, and she has to play in order to fully become a person.*

LS: *But you are clearly empowering the volunteers with the white lab coat...*

PR: *In hospitals, doctors who don't wear a white coat usually carry a stethoscope when attending patients, whether they need to use it or not. The white lab coat is in itself part of the*

suco por pessoa, que é o casal de acordo com A ou B, ou pode misturá-las todas juntas. Há muitas combinações possíveis.

LS: Seu projeto é participativo e também questiona a estrutura hierárquica de terapias comuns. Foi interessante ver os problemas a que isso levou. Eu me lembro de que nós discutimos com os alunos/terapeutas a relação de poder na qual eles, sem realmente querer, se viram envolvidos. A estética que você usou, desde os jalecos até a arquitetura, baseia-se em um sistema bem conhecido e que instantaneamente transforma visitantes em pacientes. Eu vejo uma certa contradição aqui, e eu nunca entendi até que ponto você está sendo um pouco irônico – para mim, essa incerteza foi intrigante e perturbadora. Ao mesmo tempo, gostei de sentir essa resistência da obra.

PR: A dramatização é fundamental para libertar-nos dos rótulos unidimensionais que a sociedade atribui a cada um de nós. Enquanto jalecos brancos são usados por médicos, eles também são usados em escolas, quando você vai para o laboratório ou em outros ambientes de trabalho. Assim, os jalecos brancos, na verdade, têm mais de uma conotação, e há espaço para brincar aqui. Friedrich Schiller diz que alguém só é uma pessoa por inteiro quando ela brinca, e ela tem que brincar para se tornar uma pessoa por inteiro.

LS: Mas é claro que, com o jaleco branco, você está autorizando os voluntários...

PR: Em hospitais, médicos que não usam um jaleco branco normalmente carregam um estetoscópio quando atendem os pacientes, precisando usá-lo ou não. O jaleco branco é, em si, parte do efeito placebo. O efeito placebo não diz respeito apenas a pílulas de açúcar, mas a toda a aura em torno da prática médica, que abrange o aspecto clínico dos hospitais, jargão médico etc. Toda a ideia de postura médica é algo bem próximo daquilo que um xamã ou curandeiro faria: usar a expectativa do paciente para ativar o processo de cura. Um dos consultores do *Sanatório*, a neurologista e escritora Alice Flaherty, estudou isso extensivamente. Ela dá como exemplo que, se um médico com sobrepeso pede para o paciente perder peso, o paciente é menos motivado para acatá-lo do que seria caso o médico tivesse um peso saudável.

placebo effect. The placebo effect doesn't only refer to sugar pills but to the entire aura surrounding medical practice, which encompasses the clinical aspect of hospitals, medical jargon, etc. The whole idea of bedside manner is actually something close to what a shaman or medicine man would do: to use the expectation of the patient to activate the healing process. One of the Sanatorium's advisers, neurologist and writer Alice Flaherty, had extensively studied this. She gives as an example that if an overweight doctor asks a patient to lose weight, the patient is less motivated to comply than if that doctor were a healthy weight.

LS: *So once a volunteer is "in character," thanks to the lab coat, what specifically happens next?*

PR: *Every therapy is like a small ritual. Rituals are procedures that help you reconcile your desires and change your mindset. The problem is that you often access rituals in a religious or esoteric context, so you have to subscribe to those systems of beliefs. So what the Sanatorium attempts is to reproduce the same psychodynamics by conducting rituals without any ethnic specificity, without their aura of authenticity. It's not only about creating an alternative space from the health system; it's also an attempt to create alternative spaces to those provided by magic, religion, etc. Because these places are also industries in which a few gurus concentrate huge followings. So in that sense it's very important that in the Sanatorium there is not one dogma or fundamental text and that volunteers have the opportunity to develop therapies, which after a phase of trial and research can become part of the inventory of services the Sanatorium provides. I'm interested in the democratization process here. In a way what I'm doing is a sort of reverse engineering of medical environments, borrowing their clinical packaging as a neutral space in which you can benefit from these rituals that are often beyond our reach.*

LS: *The notion of ritual makes me think of Félix Guattari. He understands ritual as a "machine" that determines the fluctuations of real and virtual forces, producing subjectivity in a process-driven concept not limited by subject-object division and reloading the real with possibilities ("possibles"). This seems to me quite close to your project. I suppose that Guattari's thinking, as well as the way he got to practice his theories in the context of the experimental La Borde clinic, has influenced you.*

LS: Então, uma vez que um voluntário está “a caráter”, graças ao jaleco de laboratório, o que exatamente acontece em seguida?

PR: Toda terapia é como um pequeno ritual. Os rituais são procedimentos que ajudam a conciliar seus desejos e mudar a sua mentalidade. O problema é que muitas vezes você acessa rituais em um contexto religioso ou esotérico, então você tem que estar de acordo com esses sistemas de crenças. Então, o que o *Sanatório* procura é reproduzir as mesmas psicodinâmicas através da realização de rituais sem qualquer especificidade étnica, sem sua aura de autenticidade. Não se trata apenas da criação de um espaço alternativo ao sistema de saúde; é também uma tentativa de criar espaços alternativos aos fornecidos pela magia, pela religião etc. Porque esses lugares também são indústrias em que alguns gurus concentram enormes grupos de seguidores. Então, nesse sentido, é muito importante que, no *Sanatório*, não há um único dogma ou um texto fundamental, e que os voluntários têm a oportunidade de desenvolver terapias que, após uma fase de experimentação e pesquisa, podem se tornar parte do inventário de serviços que o *Sanatório* oferece. Com isso, estou interessado no processo de democratização. De certa forma, o que estou fazendo é uma espécie de engenharia reversa de ambientes médicos, tomando emprestada sua embalagem clínica como um espaço neutro no qual você pode se beneficiar com esses rituais que muitas vezes estão além do nosso alcance.

LS: A noção de ritual me faz pensar em Félix Guattari. Ele entende o ritual como uma “máquina” que determina as flutuações de forças reais e virtuais, produzindo subjetividade em um conceito guiado pelo processo, que não é limitado pela divisão sujeito-objeto, e recarregando o real com possibilidades (“possíveis”). Isso me parece estar bem próximo a seu projeto. O pensamento de Guattari, bem como a maneira pela qual ele pôde praticar suas teorias no contexto da clínica experimental La Borde, teria influenciado você?

PR: Sim, de fato. La Borde é uma das experiências antipsiquiátricas mais inspiradoras, uma vez que turvou a divisão entre pacientes e psicoterapeutas. Os estagiários assumiram funções, inclusive na gestão e administração da clínica. É uma ideia marxista-leninista que os membros de uma comunidade devem se envolver tanto no trabalho manual como no trabalho intelectual. Mas essa ideia pode ser rastreada até a comunidade ideal de Platão. Assim como

PR: *Yes, indeed. La Borde is one of the most inspiring anti-psychiatric experiments, since it blurred the division between patients and psychotherapists. The interns took on duties, including in management and administration of the clinic. It is a Marxist-Leninist idea that members of a community must engage in both manual labor and intellectual labor. But this idea can be traced back to Plato's ideal community. Just as Guattari wanted the asylum to embody a shelter, a place of refuge, and a sanctuary, in Mexico, Vasco de Quiroga also created "hospitals," which were also places where the peasants learned trades such as music, sculpture, iron work, etc. But I'm interested in Guattari because, at a time when deconstruction was so hyped, he was also interested in reconstruction. Reconstruction has a specific aim, it's therapeutic in itself. When it's made through ritual, as you said, the subject and the object are integrated. That's why it works.*

LS: *Often you are doing a recontextualization of existing techniques, which were intended for a different context than the ones you use here.*

PR: *Actually, most of the therapies are combinations or mashups of existing traditions. What we are going for is spiritual promiscuity, not exclusivity! We are trying to borrow whatever works, anything, from anywhere, getting rid of tunnel vision. The Sanatorium is "dogmatically anti-dogmatic."*
LS: *Artists are often afraid of being copied and thus to lose control over their work, but you chose to open your project, to think it as a medium of circulation.*

PR: *You mention circulation, which is indeed appropriate. Moreno proposes that creativity is like a "sleeping beauty" that has to be woken up by the catalyzer, spontaneity. He says spontaneity is something that operates in the present, in the here and now, that propels people to find a good response to a new situation or a new response to an old situation. He describes the relationship as an arch: spontaneity awakens creativity, which then produces "cultural conserves," the name he gives to works of art and inventions—books, music, theories, technology, etc. In turn these cultural conserves inspire more spontaneity when they are experienced, like when you whistle or hum along with a song. Doing this, a musician may come up with a melody that can become a song or a score. So when this song is played again, it triggers more spontaneity and people dance and sing and may interpret the song, incorporating new*

Guattari queria que o asilo encarnasse um abrigo, um lugar de refúgio e um santuário, no México, Vasco de Quiroga também criou “hospitais” que igualmente eram locais onde os camponeses aprenderam ofícios, tais como música, escultura, trabalhos em ferro etc. Mas eu estou interessado em Guattari porque, num momento em que a desconstrução foi tão badalada, ele também se interessou pela reconstrução. Reconstrução tem um objetivo específico; é terapêutica em si mesma. Quando é feita através de ritual, como você disse, o sujeito e o objeto são integrados. É por isso que funciona.

LS: Muitas vezes, você está fazendo uma recontextualização de técnicas existentes, que foram destinadas a um contexto diferente daquele que você usa aqui.

PR: Na verdade, a maioria das terapias são combinações ou misturas híbridas de tradições existentes. O que estamos tentando conseguir é uma promiscuidade espiritual, não exclusividade! Estamos tentando tomar emprestado o que funciona, qualquer coisa, de qualquer lugar, livrando-nos da visão de túnel. O *Sanatório* é “dogmaticamente antidogmático”.

LS: Artistas muitas vezes têm medo de ser copiados e, assim, perder o controle sobre seu trabalho, mas você escolheu abrir seu projeto, pensá-lo como um meio de circulação.

PR: Você menciona a circulação, o que de fato é apropriado. Moreno propõe que a criatividade é como uma “bela adormecida” que tem de ser acordada pelo catalisador, a espontaneidade. Ele diz que a espontaneidade é algo que opera no presente, no aqui e agora, que impulsiona as pessoas a encontrarem uma boa resposta para uma situação nova ou uma nova resposta para uma situação antiga. Ele descreve o relacionamento como um arco: espontaneidade desperta a criatividade, que então produz “conservas culturais”, o nome que ele dá a obras de arte e invenções – livros, música, teorias, tecnologia etc. Por sua vez, essas conservas culturais inspiram mais espontaneidade quando são experienciadas, como quando você assobia ou cantarola junto com uma canção. Fazendo isso, um músico pode inventar uma melodia que pode se tornar uma canção ou uma partitura. Então, quando essa música é tocada novamente, ela aciona mais espontaneidade, e as pessoas dançam e cantam e podem interpretar a canção, incorporando novos elementos⁹. No *Sanatório*, as terapias são cristalizadas

*elements.*⁹ *In the Sanatorium, the therapies are crystalized as cultural conserves, but it is in their nature to inspire the spontaneity of those who take part either as therapists or participants. In that way the participant is incorporated into the system as an artist, which is very close to the notion of the “spect-actor” articulated by Augusto Boal, where the spectator becomes an actor.*

LS: *You have called the Sanatorium a prototype and have mentioned plans to multiply it, to transfer it from the space of art into a wider cultural field. How will this be done?*

PR: *I feel very fortunate to be working in the field of contemporary art because it's a cultural environment that welcomes uncommon ideas. However, it would be a sad prognosis to expect these inventions to remain under the umbrella of art institutions. The nature of the project itself asks to be tested in different environments, to try itself in the wider arena of culture. My plan for the Sanatorium's future would be to tour around Mexico. It could travel to different cities, but I would prefer to avoid local museums and instead place it in street festivals and traditional fairs that have combined commerce and culture for centuries. The Sanatorium mobile unit would be composed of several geodesic tents and remain in one place for two weeks at a time. In these contexts it is local governments that can sponsor each installment out of the budget they would otherwise dedicate to music, theater, and traveling amusement parks. So the Sanatorium is “marketed” not much differently from a roadside attraction. What I find interesting about this is the creation of new audiences that otherwise would not go to a museum. In a way, treating the Sanatorium as entertainment is also a tactical device, because in certain social sectors there is a stigma for those who go to therapy: they may be seen as weak or disturbed. It is the pretense of being a Sanatorium that helps people drop their defenses. Also, it is important that as a space of encounter you can visit it in different groups: with friends, classmates, coworkers, family, on a date, etc.*

LS: *Sanatorium—like other projects of yours—has notions of utopian thinking. Do you refer directly or indirectly to utopian communities?*

como conservas culturais, mas é de sua natureza inspirar a espontaneidade de quem participa, como terapeuta ou participante. Dessa forma, o participante está incorporado no sistema como um artista, o que é muito próximo da noção de “espect-ator” articulada por Augusto Boal, onde o espectador se torna um ator.

LS: Você chamou o *Sanatório* de protótipo e tem comentado planos para multiplicá-lo, para transferi-lo do espaço da arte para um campo cultural mais amplo. Como isso será feito?

PR: Eu me sinto muito feliz por estar trabalhando no campo da arte contemporânea, porque é um ambiente cultural que acolhe ideias incomuns. No entanto, seria um prognóstico triste esperar que essas invenções permanecessem sob a égide das instituições de arte. A natureza do próprio projeto pede para ser testado em diferentes ambientes, provar-se na arena mais ampla da cultura. Meu plano para o futuro do *Sanatório* seria fazer uma turnê ao redor do México. Poderia viajar para cidades diferentes, mas eu preferiria evitar museus locais e, em vez disso, colocá-lo em festivais de rua e feiras tradicionais que há séculos combinam comércio e cultura. A unidade móvel do *Sanatório* seria composta por várias tendas geodésicas e permaneceria em um lugar por duas semanas por vez. Nesses contextos são os governos locais que podem patrocinar cada instalação a partir do orçamento que, de outra forma, seria dedicado à música, ao teatro e a parques de diversões itinerantes. Assim, a “comercialização” do *Sanatório* não difere muito daquela de uma atração na estrada. O que acho interessante nisso é a criação de novos públicos que, de outra forma, não iriam a um museu. De certo modo, tratar *Sanatório* como entretenimento é também uma estratégia tática, porque em certos setores sociais há um estigma para aqueles que vão para a terapia: eles podem ser vistos como fracos ou perturbados. Fazer de conta que é um sanatório ajuda as pessoas a baixar suas defesas. Além disso, é importante que, como um espaço de encontro, você possa visitá-lo em diferentes grupos: com amigos, com colegas de escola ou de trabalho, com a família, com o namorado ou a namorada etc.

PR: *In the early 1990s, Harald Szeemann came to Mexico. I attended a week-long seminar where he presented some of his groundbreaking exhibitions in detail, such as Gesamtkunstwerk, When Attitudes Become Form, etc. But what left the biggest impression on me was his exhibition about Monte Verità, which was established in 1900 in Ascona, Switzerland, as a cooperative colony based on the principles of primitive socialism. It later became the Monte Verità Sanatorium. The members detested private property and practiced a strict standard of conduct based on vegetarianism and nudism. They rejected marriage, dress, party politics, and dogmas. One remarkable aspect of Monte Verità is how many artists spent time there, such as Isadora Duncan, Paul Klee, Hugo Ball, Mary Wigman, as well as intellectuals such as Carl Jung and Rudolph Steiner, among many others. So it was not only noteworthy for its utopian ideals but for the imagination it took to come up with it and what it inspired in these people.*

LS: *Which other utopic projects do you feel connected to?*

PR: *Charles Fourier has been another important inspiration for me. His invention of the phalanstery is one of the most fun things to read, and “fun” is no small adjective; for me, it is a combination of imagination and intelligence. Obviously, Fourier is far out there, and it's good to read visions that far exceed that which could happen in reality. There are many parts of his vision of the phalanstery and all the activities that happen inside that make a lot of sense, such as the mix of urban and rural environments, as well as the fact that jobs would rotate so people could do different jobs, which were compensated in such a way that everyone could make a decent living. Also, a big part of leisure time at the phalanstery was spent in grandiose parties that were carefully choreographed.*

LS: *What about contemporary references?*

PR: *One to mention is the Flux Clinic, which was originally started in the 1960s as a kind of happening in New York. It was then adapted into van, a “mobile clinic” that drove around Seattle in the 1970s, visiting only streets that began with the letters V, T, R, and E. I don't know why, there is not much information about it. And of course there are many important places such as Esalen in Big Sur and Patch Adams's Gesundheit Institute. In the case of Patch Adams, I'm very interested in his sense of humor, yet I*

LS: O *Sanatório* – como outros projetos seus – traz noções do pensamento utópico. Você se refere direta ou indiretamente a comunidades utópicas?

PR: No início dos anos 1990, Harald Szeemann veio para o México. Eu participei de um seminário de uma semana onde ele apresentou, em detalhes, algumas de suas exposições pioneiras, como *Gesamtkunstwerk [Obra de arte total]*, *When Attitudes Become Form [Quando as atitudes se tornam forma]* etc. Mas o que mais me impressionou foi sua exposição sobre Monte Verità, que foi criada em 1900 em Ascona, na Suíça, como uma colônia cooperativa baseada nos princípios do socialismo primitivo, e que mais tarde passou a ser o Sanatório Monte Verità. Os membros detestavam a propriedade privada e praticavam um rigoroso padrão de conduta com base no vegetarianismo e nudismo. Eles rejeitavam o casamento, a roupa, a política partidária e os dogmas. Um aspecto notável de Monte Verità é quantos artistas passaram algum tempo lá, como Isadora Duncan, Paul Klee, Hugo Ball, Mary Wigman, e também intelectuais como Carl Jung e Rudolph Steiner, entre muitos outros. Assim, a colônia não foi notável apenas por seus ideais utópicos, mas pela imaginação necessária para inventá-la e pelo que inspirou nessas pessoas.

LS: Você se sente ligado a quais outros projetos utópicos?

PR: Charles Fourier tem sido uma outra importante inspiração para mim. Sua invenção do falanstério é uma das coisas mais divertidas para ler, e “divertida” não é um exagero; para mim, é uma combinação de imaginação e inteligência. Obviamente, Fourier é meio amalucado, mas é bom ler visões que excedem em muito o que poderia acontecer na realidade. Há muitas partes de sua visão do falanstério e das atividades que acontecem em seu interior que fazem muito sentido, como a mescla dos ambientes urbanos e rurais, bem como o fato de que as tarefas seriam rotativas para que as pessoas pudessem fazer diferentes trabalhos, que seriam compensados de tal modo que todos pudessem ganhar uma vida decente. Além disso, uma grande parte do tempo livre no falanstério era gasta em festas grandiosas cuidadosamente coreografadas.

don't like how it translates into a visual form. Clowning is very canonical. There is this attachment to red noses and big shoes. It's curious that the same often happens to alternative healing places; they look like hobbit dungeons, which really creep me out. I'm interested in a wide range of esoteric subjects but I dread all the packaging. I can't stand incense, Celtic diagrams, mandalas, etc.

LS: So it seems that in the Sanatorium itself there is a role reversal between reason and magic, between science and art...

PR: I believe that one of the most important parts of life is to pay attention. When we get used to things, we cease to pay attention and things become grey. So how do we bring color back? What is needed is a sense of estrangement, of wonder, of surprise. What art can do is to make the normal look strange, as well as the opposite process, to make the strange normal. Let's look closer at these effects. If you suddenly look at normality with estrangement, you may realize how much of the status quo is arbitrary, even ridiculous. In the reverse operation, art may also be useful to introduce something strange but somehow necessary in life and to welcome this change.

¹ Iván Illich, *Nêmesis médica*. Obras Reunidas, eds. Valentina Borremans, Javier Sicilia (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2006).

² Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, trans. Myra Bergman Ramos (New York: Continuum, 2006).

³ Iván Illich, *La Convivencialidad* (Mexico City: Editorial Posada, 1978).

⁴ Jeffrey Kluger, “The New Drug Crisis: Addiction by Prescription,” *Time Magazine*, September 2010.

⁵ Jason Lazarou, Bruce H. Pomeranz, Paul N. Corey, “Incidence of adverse drug reactions in hospitalized patients,” *JAMA* 280, no. 20 (1998).

⁶ *Morbidity and Mortality Weekly Report* 56, no. 5 (2007).

⁷ Aaron Antonovsky, *Health, Stress and Coping* (San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1979).

⁸ J.L. Moreno, *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method and Spontaneity*, ed. Jonathan Fox (New York: Springer, 1987).

⁹ *Ibid.*

LS: E com relação a referências contemporâneas?

PR: Uma a mencionar é a Clínica Flux, que se originou nos anos 1960 como uma espécie de *happening* em Nova York. Em seguida, foi adaptada para uma *van*, uma “clínica móvel” que circulava ao redor de Seattle na década de 1970, visitando apenas as ruas que começavam com as letras V, T, R e E. Eu não sei o porquê disso; não há muita informação sobre isso. E é claro que há muitos lugares importantes, como Esalen em Big Sur e o Instituto Gesundheit de Patch Adams. No caso de Patch Adams, estou muito interessado em seu senso de humor, mas não gosto de como o humor se traduz em forma visual. O *clowning* é bem canônico. Há esse apego a narizes vermelhos e sapatos grandes. É curioso que o mesmo muitas vezes acontece com lugares de cura alternativos; eles parecem masmorras de *hobbit*, e realmente me dão arrepios. Estou interessado em uma ampla gama de assuntos esotéricos, mas tenho pavor de tudo que vem junto no pacote. Eu não suporto incenso, diagramas celtas, mandalas etc.

LS: Então parece que no próprio *Sanatório* há uma inversão de papéis entre a razão e a magia, entre ciência e arte...

PR: Eu acredito que um dos aspectos mais importantes da vida é prestar atenção. Quando a gente se acostuma com as coisas, deixamos de prestar atenção, e as coisas ficam cinzentas. Então, como vamos trazer a cor de volta? O necessário é uma sensação de estranhamento, de maravilhamento, de surpresa. O que a arte pode fazer é deixar que o normal pareça estranho, bem como o processo oposto, fazer o estranho parecer normal. Vamos observar esses efeitos mais de perto. Se, de repente, você olhar para a normalidade com estranhamento, você pode perceber quão arbitrário é o *status quo*, até mesmo ridículo. Na operação inversa, a arte também pode ser útil para introduzir algo que é estranho, mas de alguma forma necessário na vida, e para acolher essa mudança.

¹ Illich, Iván. *Nêmesis médica*. Obras Reunidas, Valentina Borremans, Javier Sicilia (orgs.). Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

² Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Trad. Myra Bergman Ramos. Nova York: Continuum, 2006.

³ Illich, Iván. *La Convivencialidad*. Cidade do México: Editorial Posada, 1978.

⁴ Kluger, Jeffrey. “The New Drug Crisis: Addiction by Prescription”. *Revista Time*, setembro de 2010.

⁵ Lazarou, J.; Pomeranz, B. H.; Corey, P. N. “Incidence of adverse drug reactions in hospitalized patients”. *JAMA*, vol. 280, no. 20, 1998.

⁶ *Morbidity and Mortality Weekly Report*, vol. 56, no. 5, 2007.

⁷ Antonovsky, Aaron. *Health, Stress and Coping*. São Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1979.

⁸ Moreno, J. L. *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method and Spontaneity*, Jonathan Fox (org.). Nova York: Springer, 1987. Tradução do poema: Cabral, Álvaro. In: Moreno, J. L. *Psicodrama*. Cultrix (sem data).

⁹ *Ibid.*

INVENÇÃO É A REVOLUÇÃO DA NECESSIDADE

Joshua Decter

Se a necessidade é a mãe da invenção, a invenção talvez seja a revolução da necessidade. Algumas invenções nos parecem mais necessárias que outras, é claro. A utilidade, por si só, não é necessariamente a mãe da necessidade, quando se trata de invenções. Algumas das invenções mais revolucionárias – isto é, as que mais profundamente mudaram a vida – não eram necessariamente utilitárias em qualquer sentido convencional: por exemplo, a televisão. Será que realmente precisávamos da televisão para cumprir uma função, do mesmo modo, por exemplo, que o elevador proporciona um meio eficiente para as pessoas subirem e descerem nos edifícios, ou que vacinas salvam vidas? Provavelmente não, mas, ainda assim, é difícil imaginar a vida sem televisão. A TV ajudou a acelerar a revolução das mídias de massa e da cultura popular, e provavelmente não reconhecíamos quão “necessária” a TV era até vivenciá-la no dia a dia. Ou seja, algumas invenções parecem produzir, ou justificar, sua própria necessidade revolucionária à medida que nos tornamos dependentes delas e não conseguimos imaginar a vida sem elas. Outras invenções são revolucionárias porque reagem, com utilidade inequívoca, a crises sociais: por exemplo, a invenção de medicamentos para combater doenças ou a invenção de leis para assegurar a justiça social. No entanto, as coisas nem sempre são claras em termos da evolução e revolução das tecnologias de máquina. Será que precisávamos do computador pessoal como substituto para a máquina de escrever? Será que precisamos do dispositivo móvel do tipo *tablet* para substituir o computador *laptop* portátil? Isso depende, até certo ponto, de como definimos necessidade, mas a maioria das pessoas provavelmente concorde que a inteligência e as eficiências oferecidas pelos dispositivos portáteis do tipo *smart* tornaram-se necessidades, e que as máquinas de escrever (ou os primeiros tipos de processadores de texto) parecem pertencer à era dos dinossauros, ainda que essa evolução tecnológica seja bastante linear e temporalmente comprimida. Tal é o poder

INVENTION IS THE REVOLUTION OF NECESSITY

Joshua Decter

If necessity is the mother of invention, invention may be the revolution of necessity. Certain inventions seem to us more necessary than others, of course. Utility, per se, is not necessarily the mother of necessity when it comes to inventions. Some of the most revolutionary—i.e., profoundly life-changing—inventions were not necessarily utilitarian in any conventional sense: for instance, television. Did we really need television to fulfill a function, in the way, for instance, that an elevator provides an efficient means of moving people up and down buildings, or that vaccines save lives? Probably not, and yet it is difficult to imagine life without television. TV helped to accelerate the revolution of mass media and popular culture, and we probably didn't recognize how 'necessary' TV was until we experienced it on a daily basis. In other words, certain inventions seem to produce, or justify, their own revolutionary necessity, as we become dependent upon them and cannot imagine our lives without them. Other inventions are revolutionary because they respond with unequivocal utility to societal crises: for example, the invention of medicines to combat disease or the invention of laws to ensure social justice. And yet things are not always clear in terms of the evolution and revolution of machine technologies. Did we need the personal computer as a replacement for the typewriter? Do we need the mobile smart pad device as a replacement for the portable laptop computer? This depends to a certain extent upon how we define need, but most people would probably concur that the intelligence and efficiencies offered by portable smart devices have become a necessity, and that typewriters (or, early-model word processors) seem to belong to the era of dinosaurs, even though this technological evolution is rather linear and temporally compressed. Such is the power of accelerated technologies and our intellectual-perceptual-ontological adjustment to the velocities of reinvention.

In 2015, after more than twenty years of people using the Internet, we are still in the midst of coming to terms with the

das tecnologias aceleradas e nossa adaptação intelectual-perceptual-ontológica às velocidades da reinvenção.

Em 2015, depois de as pessoas utilizarem a internet por mais de vinte anos, ainda estamos lidando com as repercussões de seus vários ecossistemas – sociais, tecnológicos, estéticos, econômicos, militares e políticos. Assim sendo, os inventos nem sempre respondem a necessidades ou crises claras, mas, na verdade, podem antecipar uma necessidade, e engendrar novas utilidades que antes não existiam. Eu poderia caracterizar essas invenções como antecipatórias e proféticas – como a televisão, pois a invenção da televisão não surgiu de alguma grande crise de saúde, como aconteceu com a invenção da penicilina. Em vez disso, a invenção da televisão – e do vídeo enquanto mídia – surgiu de um desejo de expandir nossa capacidade de usar imagens em movimento para comunicar informações, para contar histórias, para criar novas formas de entretenimento e para ir além do teatro, da fotografia, do cinema e do rádio. No entanto, penso que o mais significativo é que a invenção da televisão tanto antecipou quanto criou nossa necessidade de televisão, e isso é revolucionário. Invenções revolucionárias são aquelas que nem se consegue imaginar ter vivido sem – tais como eletricidade, lâmpada, telefonia, fotografia, cinema, carros, trens, aviões, televisão, elevadores e a internet.

A ideia da *avant-garde* talvez seja também uma das invenções mais profundas dos séculos 19 e 20 – seja ela manifestada nas artes plásticas, na arquitetura, no design, na música, na literatura, na poesia, na dança, na comida ou em outras formas de produção cultural. Movimentos de *avant-garde* são ambientes culturais e subculturais que são criados, programados e inventados. É por isso que são chamados de movimentos. E é assim que as *avant-gardes* se representam para o mundo, e que os protagonistas dessas *avant-gardes* projetam seus trabalhos para a história. Também podemos identificar uma história das *avant-gardes* no campo de empreendimentos não culturais, tais como as ciências, medicina, direito, educação, indústria, política, publicidade, ideologias, tecnologia, esporte, sexo, e outras áreas e esferas. As *avant-gardes* culturais frequentemente afetam o campo social mais amplo, resultando em sinergias de polinização cruzada. Isso é evidente no “popismo” dos anos 1960, em que

repercussions of its various social, technological, aesthetic, economic, military, and political ecosystems. So inventions are not always responsive to clear-cut needs or crises, but actually may anticipate a need, and engender new utilities which had not previously existed. I might characterize these as anticipatory or predictive inventions—such as television, for the invention of television did not arise out of some great health crisis, as did the invention of penicillin. Rather, the invention of television—and the medium of video—arose from a desire to expand our ability to use moving images to communicate information, to transmit narratives, to create new forms of entertainment, and to move beyond theater, photography, cinema, and radio. I think most significantly, though, the invention of television both anticipated and created our need for television, and this is revolutionary. Revolutionary inventions are things that we cannot imagine ever having lived without—such as electricity, the light bulb, telephony, photography, movies, cars, trains, airplanes, television, elevators, and the Internet.

The idea of the avant-garde may also be one of the most profound inventions of the 19th and 20th centuries—whether manifested in the visual arts, architecture, design, music, literature, poetry, dance, food, or other forms of cultural production. Avant-garde movements are cultural and subcultural milieus that are created, engineered, and invented. That's why they're called movements. This is how avant-gardes represent themselves to the world, and how the protagonists of these avant-gardes project their work into history. We can also identify a history of avant-gardes within noncultural endeavors such as the sciences, medicine, law, education, industry, politics, advertising, ideologies, technology, sport, sex, and other fields and spheres. Cultural avant-gardes often inflect the broader social sphere, resulting in cross-pollinating synergies. This is evident in 1960s Popism, wherein the vernacular codes of consumerism (advertising, product design, etc.) were repurposed within visual art, and in return, Pop Art inflected the aesthetics of popular culture. Andy Warhol not only helped to invent Pop Art, per se, but also accelerated the creation of a new Popular Culture wherein consumerism became a hip, stylish phenomenon; he prompted us to re-experience the aesthetics of everyday consumer culture in an amplified way. Warhol's invention of Interview Magazine, for instance, was/is emblematic

os códigos vernáculos de consumismo (publicidade, design de produto etc.) foram reaproveitados dentro das artes plásticas e, em troca, a arte pop influenciou a estética da cultura popular. Andy Warhol não só ajudou a inventar a arte pop, *per se*, mas também acelerou a criação de uma nova Cultura Pop na qual o consumismo passou a ser um fenômeno estiloso, cool; ele nos instigou a reexperimentar a estética da cultura consumista cotidiana de uma forma amplificada. A invenção da *Interview Magazine* [Revista de entrevistas], por Warhol, por exemplo, foi (e é) emblemática de uma confluência – ou fusão – planejada de avant-gardismo, publicidade, moda, estilo e celebridade. A *Interview Magazine* talvez possa ser considerada como uma das maiores obras de arte de Warhol, ainda que a revista seja mais que arte e, ao mesmo tempo, menos. O mesmo pode ser dito de outra invenção de Warhol, The Factory [A fábrica], que, em suas três versões, foi um ateliê expandido para a produção de obras de arte, mas também uma plataforma usada por Warhol para orquestrar uma série notável de encontros e colaborações que atravessavam vários âmbitos da subcultura e da cultura popular – encontros improváveis entre socialites abastadas e várias figuras da subcultura, inclusive seu bando de “Superstars”, que embaçavam as diferenças entre gêneros e identidades. Havia, temporariamente, uma certa fluidez social na situação, manifestações do chique radical e osmose transcultural. Warhol utilizava The Factory para criar festas e cenas, que retroalimentavam suas obras de arte, as encomendas para retratos e a expansão de mercados. Mas The Factory também era uma espécie de *loop* narcisista retroalimentador da produção de imagens. O Velvet Underground passava o tempo e cantava na The Factory (o Silver Factory [Fábrica prateada] original), em 1966 e 1967, com Warhol funcionando como uma espécie de patrono da banda, influenciando algumas de suas decisões artísticas fundamentais e pedindo, inclusive, que Nico cantasse no álbum de estreia. A guitarra elétrica Fender que Warhol personalizou para os Velvet ostenta o hoje famoso desenho de banana que Warhol fez para o álbum de estreia da banda em 1967, *The Velvet Underground & Nico*. E, talvez um tanto ironicamente, Bob Dylan, já em 1965, havia causado um rebuliço no Newport Folk Festival ao adotar a guitarra elétrica, quando todos esperavam que permanecesse fiel ao modelo acústico – no mesmo ano, ele posou para um dos *Screen Tests* [Testes cinematográficos] de Warhol na The Factory.

of an engineered confluence—or conflation—of avant-gardism, advertising, fashion, style, and celebrity. Interview Magazine might be considered as one of Warhol’s greatest works of art, even though the magazine is at once more and less than art. The same might be said of another Warhol invention, The Factory, which in its three versions was an expanded studio for the production of artwork, but also a platform used by Warhol to orchestrate a remarkable series of encounters and collaborations across various milieus of subculture and popular culture—unlikely encounters between wealthy socialites and various subcultural figures, as well as his band of gender/identity-bending Superstars. There was, temporarily, a social fluidity to the situation, manifestations of radical chic, and cross-cultural osmosis. Warhol utilized The Factory to create parties and scenes, which fed back into his artworks, portrait commissions, and expanding markets. Yet The Factory was also a kind of narcissistic feedback loop of image production. The Velvet Underground hung out and performed at The Factory (the original Silver Factory) in 1966 and 1967, with Warhol functioning as a kind of patron of the band, and influencing some of their fundamental artistic decisions, including the request that Nico sing on their debut album. Warhol’s personalized Fender electric guitar for the Velvet features the artist’s now famous banana design for the band’s 1967 debut album, The Velvet Underground & Nico. And, perhaps a little ironically, Bob Dylan had caused a stir in 1965 at The Newport Folk Festival by going electric when everyone expected him to remain faithful to acoustic guitar—the same year he sat for one of Warhol’s Screen Tests in The Factory.

We still tend to associate revolutionary inventions with an intrinsic utility: e.g., the printing press, electricity, the light bulb, the camera, the car, the airplane, the X-ray machine, and many other apparatuses. But when it comes to thinking about art as revolution, traditionally, we think about it less in terms of an intrinsic utility, and more in terms of how artists have reinvented the language of art in revolutionary ways—which may then revolutionize how we see and understand the world in relation to art, and conversely. Which is a certain kind of utility, ironically or not. And today, as the art markets become increasingly industrialized, there is little doubt that art is a powerful instrument of global speculative capital, and it’s difficult to get more utilitarian than that—at least for the art investors. And yet, we would probably agree that a painting is

Ainda temos a tendência de associar invenções revolucionárias com uma utilidade intrínseca: por exemplo, a imprensa, a eletricidade, a lâmpada, a câmera, o carro, o avião, a máquina de raios X e muitos outros dispositivos. Mas quando se trata de pensar a arte como revolução, tradicionalmente pensamos menos em termos de uma utilidade intrínseca e muito mais em termos de como os artistas têm reinventado a linguagem da arte de maneiras revolucionárias – o que pode, então, revolucionar a forma como vemos e compreendemos o mundo em relação à arte, e vice-versa. O que – ironicamente ou não – constitui um certo tipo de utilidade. E hoje, à medida que os mercados de arte se tornam cada vez mais industrializados, há pouca dúvida de que a arte é um poderoso instrumento do capital especulativo global e é difícil algo ser mais utilitário que isso – pelo menos para quem investe em arte. E, no entanto, todos provavelmente concordaríamos que uma pintura não é um aspirador de pó, e que a pintura não foi inventada para recolher a sujeira do chão, embora se possa imaginar um artista que se esforce para readaptar uma pintura para esse uso. Ao mesmo tempo, devemos nos lembrar sempre de que existe uma história da arte e um campo de práticas contemporâneas que têm defendido uma utilidade de “mundo real” para a arte, para que a arte deva ter um impacto material mais direto na vida das pessoas – quer nos refiramos às aspirações político-sociais de certos movimentos de *avant-garde* do início do século 20 ou a manifestações mais recentes da arte socialmente engajada, Práticas Sociais, arte participativa, Arte Útil ou iniciativas interdisciplinares entre artistas e especialistas de outras áreas. Um exemplo pouco comum de colaboração interdisciplinar pode ser encontrado em *Little Sun* [Pequeno sol], de Olafur Eliasson, uma lâmpada LED alimentada por energia solar projetada pelo artista juntamente com o engenheiro Frederik Ottesen para fornecer uma fonte de iluminação solar que fosse barata, fácil de usar e portátil, para comunidades em países em desenvolvimento, como na África, onde não há acesso a redes elétricas. De acordo com Eliasson e Ottesen, *Little Sun* é um “negócio social e projeto global”, concebido como uma empresa com fins lucrativos que também busca ajudar a desenvolver empreendimentos empresariais sustentáveis dentro das comunidades locais para distribuir as lâmpadas, e encontrar alternativas pragmáticas à dependência dos sistemas de energia convencionais. Em termos mais gerais, o projeto/ produto também é uma chamada para abraçar o potencial revolucionário da energia solar em suas formas e aplicações

not a vacuum cleaner, and that painting was not invented to collect dirt from the floor, even though one might imagine an artist endeavoring to repurpose painting for this use. At the same time, we should always remind ourselves that there is a history of art and a field of contemporary practices that have argued for a ‘real-world’ utility for art, for art to have a more direct material impact on people’s lives—whether we refer to the political-social aspirations of certain avant-garde movements of the early 20th century, or to more recent manifestations of socially engaged art, Social Practice, participatory art, Arte Útil, or cross-disciplinary initiatives between artists and experts from other fields. A rather unusual example of cross-disciplinary collaboration can be found in Olafur Eliasson’s Little Sun, a solar-powered LED lamp the artist designed with engineer Frederik Ottesen to provide an inexpensive, easy-to-use and portable source of solar lighting for communities in developing nations, such as Africa, where there is no access to electrical grids. According to Eliasson and Ottesen, Little Sun is a “social business and global project,” conceived as a for-profit company that also seeks to help develop sustainable entrepreneurial endeavors within local communities to distribute the lamps, and to find pragmatic alternatives to dependency on conventional energy systems. In more general terms, the project/product is also a call to embrace the revolutionary potential of solar power in its multiple forms and applications. The lamps have been distributed to at least ten African nations, as well as to other parts of the world, and may be purchased on the company website. In this instance, Eliasson repurposed a longstanding fascination with light as an artistic medium into a form of social entrepreneurialism, a new kind of business model, that does not leave art completely behind. That is, the Little Suns are hybrid inventions that signify an unprecedented dovetailing of art, utility, design, and engineering: they can be used anywhere as lamps, and/or displayed anywhere as art objects, and these are not mutually exclusive characteristics.

Taking a few steps back in historical and conceptual terms, when an artist utilizes a utilitarian thing to make art, what happens to that functional thing? Are these things reinvented as art by subtracting utility? And doesn’t this remind us, in a kind of perverse way, that art itself has a certain utility? That art is useful as art, even if it may also be useless? This may be one of the lessons of Duchamp’s revolutionary first readymade (really, an adjusted readymade) of 1913, Bicycle Wheel, comprising

múltiplas. As lâmpadas foram distribuídas a pelo menos dez países africanos, bem como a outras partes do mundo, e podem ser adquiridas no site da empresa. Neste caso, Eliasson redirecionou sua duradoura fascinação pela luz como meio artístico para uma forma de empreendedorismo social, um novo tipo de modelo de negócios, que não deixa a arte totalmente para trás. Ou seja, as *Little Suns* são invenções híbridas que representam uma articulação inédita entre arte, utilidade, design e engenharia: podem ser usadas em qualquer lugar como lâmpadas, e/ou exibidas em qualquer lugar como objetos de arte, e essas características não se excluem mutuamente.

Voltando alguns passos, em termos históricos e conceituais, quando um artista usa uma coisa utilitária para fazer arte, o que acontece com aquela coisa funcional? Será que essas coisas são reinventadas como arte por subtração de sua utilidade? E isso não nos lembra, um tanto perversamente, de que a própria arte tem uma certa utilidade? Que a arte é útil enquanto arte, ainda que também seja inútil? Essa pode ser uma das lições do primeiro e revolucionário *readymade* de Duchamp (de fato, um *readymade* modificado), de 1913, *Roue de bicyclette* [Roda de bicicleta], que consiste em uma roda de bicicleta invertida e montada sobre uma banqueta de cozinha. Mesmo que a roda não funcione mais como parte de uma bicicleta, depois de ser subtraída da bicicleta, e mesmo que ninguém mais possa se sentar na banqueta, o *readymade* modificado resultante inventa uma nova condição da arte: que objetos do cotidiano podem funcionar como material para objetos de arte, e que objetos de arte podem funcionar para significar essa condição. Em relação aos ditos “objetos de uso cotidiano”, é incrível imaginar que os chineses, há bem mais de um milênio, inventaram os protótipos (painéis cheias de brasas para pressionar sobre roupas) daquilo que viria a ser, no século 18, os primeiros ferros, aquecidos sobre uma chapa quente ou com brasas, precursores do ferro elétrico inventado em 1881 pelo nova-iorquino Henry Seely e patenteado no ano seguinte. De fato, vários tipos de ferro de passar foram inventados por várias culturas globais ao longo dos últimos séculos, o que sugere uma premente necessidade humana de tal dispositivo. A obra *Gift* [Presente], de Man Ray, de 1921, toma um exemplar dos ferros daquele período, fáceis de se encontrar, e faz alguma coisa com ele: o artista colocou uma fileira de catorze tachinhas de metal à base do ferro, deixando-o, assim, inutilizável. Em um ato de desobediência dadaísta, Man Ray impossibilitou o uso do ferro

an upside-down bike wheel mounted on a kitchen stool. Even though the wheel no longer functions as part of a bicycle when it has been subtracted from the bicycle, and even if one can no longer sit on the stool, the resultant adjusted readymade invents a new condition of art: that everyday objects can function as the material for art objects, and that art objects can function to signify this condition. Regarding so-called everyday objects of utility, it is mind-boggling to contemplate the fact that, well over a millennium ago, the Chinese invented the prototypes (pans filled with hot coals to be pressed over clothes) for what would become, in the 18th century, the first flatirons (or what were referred to as ‘sad irons’), precursors to the electric iron invented in 1881 by New Yorker Henry Seely and patented the following year. There have, in fact, been multiple types of irons invented by a range of global cultures over the past centuries, suggesting a keen human need for such an apparatus. Man Ray’s 1921 Gift takes a readily available iron of that period and does something to it: the artist glued a row of fourteen metal tacks to the bottom of the iron, thereby rendering it inoperative. In an act of Dadaistic disobedience, Man Ray made it impossible for the iron to be used as an iron, inventing the necessity for it to be understood, and used, as an artwork. Ray had produced this uncannily sadomasochistic, post-utilitarian, formerly domestic device as a gift for the French poet Philippe Soupault, who also happened to own the gallery that hosted this first show of Man Ray’s in Paris; the work was not actually included in the catalogue, and it disappeared from the gallery the first day of the show. As in the case of Duchamp’s Bicycle Wheel, the original of which was lost and versions remade subsequently by the artist, Man Ray produced replicas of Gift in 1958; there were economic/market imperatives to make these works reappear into the world, so to speak. And we might even consider the replica to be a kind of reinvention, or at least a remaking/substitution that allows for the reappearance of an absent reinvention. Ray’s adjusted readymade playfully invokes the not-so-hidden dangers of all irons: touch it, and you’ll get burned. In this instance, touch it, and you may also get a tack through your hand. If you have a taste for pain, then this Gift was invented just for you.

The invention of television in the early 20th century was the organic outgrowth from—and synthesis of—photography, telephony, cinema, and radio. From 1900 onwards, inventors from a variety of countries began experimenting with the possibility of live-transmitted images, and television underwent

enquanto ferro, inventando a necessidade de compreendê-lo, e utilizá-lo, como uma obra de arte. Ray havia produzido esse dispositivo bizarramente sadomasoquista, pós-utilitário, previamente doméstico, como um presente para o poeta francês Philippe Soupault, que, por acaso, também era dono da galeria que abrigou a primeira exposição de Man Ray em Paris; a obra não chegou a ser incluída no catálogo, e ela desapareceu da galeria no primeiro dia da mostra. Como no caso da *Roue de bicyclette* de Duchamp, cujo original foi perdido, e versões foram refeitas posteriormente pelo artista, Man Ray produziu réplicas de *Gift* em 1958; imperativos econômicos e de mercado fizeram essas obras reaparecerem no mundo, por assim dizer. Podemos até mesmo pensar na réplica como uma espécie de reinvenção, ou pelo menos uma reconstrução/substituição que permite a reaparição de uma reinvenção ausente. O *readymade* modificado de Ray invoca, de modo lúdico, os perigos nem tão ocultos em todos os ferros: toque-o, e você vai se queimar. Nesse caso, toque-o, e sua mão também pode ser furada por uma tachinha. Se você curte a dor, então esse *Gift* foi inventado precisamente para você.

A invenção da televisão no início do século 20 foi a ramificação natural – e a síntese – da fotografia, da telefonia, do cinema e do rádio. De 1900 em diante, os inventores de vários países começaram a fazer experiências com a possibilidade de transmitir imagens ao vivo, e a televisão passou por uma rápida evolução tecnológica ao longo das primeiras poucas décadas do século: da televisão mecânica, das transmissões em tempo real, baseadas em fios de telefone, a televisores eletrônicos (analógicos) em preto e branco e a cores, baseados no raio de cátodo, ao avanço revolucionário da televisão digital na década de 1990, até as assim chamadas *smart* TVs de hoje. A televisão fundiu entretenimento e informação para inventar o infoentretenimento; acelerou sistemas de consumo; e, em determinadas situações, foi/é utilizada como um prolongamento do poder público. Fundamentalmente, a televisão foi crucial na invenção, por assim dizer, das novas audiências em massa do período pós-guerra nos Estados Unidos, e globalmente. No entanto, televisores também são coisas estéticas, objetos de design, que distribuem mágica tecnológica: um mundo real irreal em tempo real e em gravações – eventos, situações, dramas, comédias, esportes e desenhos animados em que a vida toda parece ter sido reinventada como um show. A televisão é o espetáculo que

a rapid technological evolution over the first few decades of the century: from mechanical television, telephone wire-based real-time transmissions, to electronic (analogue) black-and-white and color televisions based around the cathode ray, to the breakthrough to digital television in the 1990s, to the so-called smart TVs of today. Television fused entertainment and information to invent infotainment; it accelerated systems of consumerism; and in certain situations it was/is utilized as an extension of governmental power. Fundamentally, television was crucial in the invention, so to speak, of the new mass audiences of the post-War period within the United States, and globally. And yet televisions are also aesthetic things, designer objects, delivering technological magic: an unreal real world of real-time & recorded events, situations, dramas, comedies, sports, and cartoons in which all of life seems to have been reinvented as a show. Television is the spectacle that can always be turned on and transmitted directly into our domestic spaces, a substitute for nearly everything. In this way, television also reinvented our domestic spaces, modified family rituals, changed our notions of privacy, and became the babysitter for generations of children. And though television gradually globalized, it also became evident that each country—and regions and localities within nations—practiced its own specific forms of television. A number of generations of artists have responded to television as material hardware-technology, communicative network, and aesthetic phenomenon. Nam June Paik is considered one of the pioneers of television-based media art; in the 1960s, Paik began experimenting with the electronic moving image—i.e., video—by making adjusted readymade TV objects and installations. Paik, an immigrant to the United States from Korea, was influenced by Fluxus and by John Cage’s radical approach to music composition, and embraced a profoundly multidisciplinary approach to making art with media technologies. Television was at the center of Paik’s thinking and aesthetics, and was used as a formal material for assembling elaborate multipart televisual environments, and as a delivery system through which to stage—and globally transmit—various kinds of performances and activities. For Paik and another video pioneer, Bill Viola, the medium was not merely the message: the medium was the way to reinvent the medium itself, which was a powerful message in and of itself.

The invention, so to speak, of the readymade was the reinvention of an already invented object of utility: the

sempre pode ser ligado e transmitido diretamente para dentro de nossos espaços domésticos, um substituto para quase tudo. Desse modo, a televisão também reinventou nossos espaços domésticos, modificou rituais de família, alterou nossas noções de privacidade e se tornou babá de gerações de crianças. E, embora a televisão tenha se globalizado gradualmente, também ficou evidente que cada país – e as regiões e localidades dentro dele – praticava suas formas de televisão próprias e específicas. Várias gerações de artistas têm reagido à televisão como tecnologia/hardware material, como rede comunicativa e como fenômeno estético. Nam June Paik é considerado um dos pioneiros de arte de mídia baseada em televisão; nos anos 1960, Paik começou a fazer experiências com a imagem eletrônica em movimento – ou seja, vídeo –, ao fazer objetos e instalações do tipo *readymade* modificado a partir de TVs. Paik, que imigrou da Coreia para os Estados Unidos, foi influenciado pelo grupo Fluxus e pela abordagem radical de John Cage à composição musical, e abraçou uma abordagem profundamente multidisciplinar para fazer arte com tecnologias de mídia. A televisão estava no centro do pensamento e da estética de Paik, e foi usada como material formal para a montagem de ambientes televisivos multipartes, altamente elaborados, e como um sistema de entrega para produzir – e transmitir globalmente – vários tipos de espetáculos e atividades. Para Paik e um outro pioneiro do vídeo, Bill Viola, o meio não era meramente a mensagem: o meio era a maneira de reinventar o próprio meio que, por si só, era uma mensagem poderosa.

A invenção, por assim dizer, do *readymade* era a reinvenção de um objeto de utilidade já inventado: era reaproveitar a coisa “não arte”, materialmente, conceitualmente e contextualmente, como arte. Como se tivesse sido arte desde sempre, e como se pudesse, a qualquer momento, deixar seu *status* de arte. Isso envolveu o deslocamento da compreensão de uma coisa para outra compreensão da mesma coisa, o que preparou o caminho, direta e indiretamente – juntamente com modos de colagem e as ontologias complexas de reprodução fotográfica –, para o desenvolvimento das assim chamadas estratégias de apropriação que emergiriam nas décadas de 1970 e 1980. Christian Marclay surgiu na década de 1980, herdando os legados inter-relacionados de arte *readymade* e arte de apropriação, bem como aspectos da experimentação transdisciplinar do grupo Fluxus. Ele propôs uma ponte para outro gênero da cultura de sampleagem: o meio social do DJ.

repurposing of the non-art thing materially, conceptually, and contextually as art. As if it had always been art, and as if it could always depart from its status as art. This involved the displacement of one understanding of a thing into another understanding of a thing, which set the stage indirectly and directly—along with modes of collage, and the complex ontologies of photographic reproduction—for the development of so-called appropriation strategies that emerged in the 1970s and 1980s. Christian Marclay emerged in the 1980s, inheriting the interrelated legacies of readymade and appropriation art, as well as aspects of Fluxus transdisciplinary experimentation. He proposed a bridge to another genre of culture sampling: the milieu of the DJ. In terms of the evolution of modernist pop culture during the 20th century, radio DJs selected albums and songs for the listening audience, endeavoring to find a sweet spot between commercial promotion and various populist tastes, as well as certain subcultural niche markets. Beyond radio, another kind of DJ culture also evolved alongside: the DJs of dance and music clubs, representative of a diverse range of musical milieus—from disco to hip hop (the mobile street DJ on the street as well), to electronic-trance, and many, many more. Marclay began doing DJ performances at clubs in New York in the early 1980s, which involved improvisatory collaborations with musicians and other cultural producers. The methodology of the DJ aesthetic, so to speak, involves real-time selection, editing, sampling, and manipulation, and Marclay was endeavoring, as a neo-avant-garde artist in post-avant-garde times, to invent new ways of being an artist. To a certain extent, the processes of the DJ suggest a real-time curation that unfolds in space and in time, wherein music, sounds, materials, and other things are being assembled to activate visual, aural, and other senses. In the 1990s, Marclay rethought appropriation methods in relation to histories of sound, bricolage, and montage in film, utilizing the apparatus of video to sample genre scenes from cinema so as to construct precise yet humorous inventories of visual typologies. In Telephone, Marclay assembled a precise, deadpan sequence of excerpts from Hollywood movies: actors/characters dialing phones (rotary and push-button technologies); phones ringing; actors picking up ringing phones; actors saying hello after picking up phones; actors conversing on phones; actors hanging up phones at the end of calls. Invoking the game of telephone, Marclay utilizes these appropriated/sampled filmic sequences—cuts out of larger narrative structures—to construct a second-

Em termos de evolução da cultura pop modernista ao longo do século 20, DJs de rádio escolhiam álbuns e músicas para o público ouvinte, tentando encontrar um ponto ideal entre a promoção comercial e diversos gostos populistas, assim como determinados nichos de mercado subculturais. Para além do rádio, um outro tipo de cultura DJ evoluiu paralelamente: os DJs de clubes de música e dança, que representavam uma gama diversa de ambientes musicais – da disco ao hip-hop (DJ de rua também), até a eletrônica/trance, e muito, muito mais. Como DJ em clubes de Nova York no início dos anos 1980, Marclay começou a fazer performances que envolviam participações improvisadas de músicos e outros produtores culturais. A metodologia da estética DJ, por assim dizer, envolve seleção, edição, sampleagem e manipulação em tempo real, e Marclay estava se empenhando, como um artista neo-*avant-garde* em tempos pós-*avant-garde*, para inventar novas maneiras de ser artista. Em certa medida, os processos do DJ sugerem uma curadoria em tempo real que se desenrola no espaço e no tempo, em que música, sons, materiais e outras coisas estão sendo montados para ativar os sentidos – visual, auditivo e outros mais. Nos anos 1990, Marclay repensou métodos de apropriação em relação à história do som, bricolagem e montagem em cinema, utilizando dispositivos de vídeo para samplear cenas de gênero típicas da cinematografia, de modo a construir inventários precisos, mas divertidos, de tipologias visuais. Em *Telephone* [Telefone], Marclay montou uma sequência precisa, sem revelar qualquer emoção, de trechos de filmes de Hollywood: atores/ personagens discando números em telefones (de disco ou de botão); telefones tocando; atores apanhando telefones que tocam; atores dizendo alô depois de pegar o telefone; atores conversando ao telefone; atores desligando telefones ao final das chamadas. Invocando a brincadeira do telefone sem fio, Marclay utiliza essas sequências fílmicas que foram apropriadas/sampleadas – recortadas de estruturas narrativas maiores – para construir uma narrativa de segunda ordem, em que os personagens parecem falar uns com os outros através do espaço-tempo da história cinematográfica, em um *loop* de comunicação atemporal que diz respeito às convenções do próprio filme. E, no entanto, além da linguagem e estrutura do filme, a obra de Marclay também remete a como o telefone, enquanto dispositivo de comunicação, reinventou nossos rituais diários de comunicação e gerou redes inéditas de conectividade através do tempo e do espaço.

order narrative wherein characters seem to speak to each other across the time-space of cinematic history in an atemporal communication loop that is about the conventions of film itself. And yet, beyond the language and structure of film, Marclay's piece also signifies how the telephone as a communication device reinvented our daily rituals of communication, and generated unprecedented networks of connectivity across time and space.

Some mistakenly consider surveillance a result of the post-9/11 cybersecurity world, and while the attacks did lead to increase in the installation of surveillance systems in major cities, surveillance predates that event—and of course the Internet—by a number of decades, and can be understood as an evolution out of elements of television technologies. Indeed, the first use of a closed-circuit television (CCTV) system, designed by German engineer Walter Bruch, was conducted in 1942 by Siemens to observe the launch of the German military's V-2 rockets. In the United States, the technology first appeared in 1949, but it wasn't until the 1960s that video-based CCTV began to appear in commercial use, for instance by the New York Police in 1968. Today in New York, more than fifty years later, surveillance is ubiquitous, with tens of thousands of surveillance cameras installed by the police (and other municipal, state, and governmental agencies), private companies, and homeowners. Artists who began experimenting with video in the late 1960s and 1970s, such as Dan Graham, utilized real-time video recording to reconfigure space, architectural structures, perception, and the body. U.S. artist Julia Scher was a pioneer of surveillance-based art in the 1980s; she worked as a security expert for a few years, and began producing art installations under the moniker Security by Julia, comprised of an array of security and surveillance apparatuses. In the 1989 Whitney Museum Biennial, Scher used the museum's CCTV surveillance system against itself, producing a humorous form of institutional critique. In 2004, Belgian-Mexican artist Francis Alÿs released a fox into London's National Portrait Gallery after hours and recorded its movements on the museum's CCTV system. Today, surveillance is like the air we breathe, unfortunately, and the everywhere-ness of surveillance has undoubtedly led each of us to watch ourselves and to watch others in unprecedented ways. We've internalized the Surveillance State; it's not only that Big Brother is watching us, it's that we are more a part of Big Brother than we're probably willing to admit. In a 2005–2006

Há quem equivocadamente considere a vigilância como resultado do mundo de cibersegurança pós-11 de Setembro e se, por um lado, os ataques de fato levaram a aumentar a instalação de sistemas de vigilância nas principais cidades, a vigilância antecede o evento – como também, claro, a internet – em várias décadas, e pode ser entendida como uma evolução que partiu de elementos das tecnologias de televisão. Na verdade, a primeira utilização de um sistema de circuito fechado de televisão (CCTV), projetado pelo engenheiro alemão Walter Bruch, foi realizada em 1942 pela Siemens, para observar o lançamento dos foguetes V-2 das forças armadas alemãs. Nos Estados Unidos, a tecnologia apareceu pela primeira vez em 1949, mas foi apenas na década de 1960 que o circuito fechado de TV baseado em vídeo começou a aparecer em uso comercial, por exemplo, utilizado pela polícia de Nova York, em 1968. Hoje, em Nova York, mais de cinquenta anos depois, a vigilância é onipresente, com dezenas de milhares de câmeras de vigilância instaladas pela polícia (e outros órgãos municipais, estaduais e governamentais), empresas privadas e proprietários residenciais. Artistas que começaram a fazer experiências com vídeo no final dos anos 1960 e 1970, como Dan Graham, utilizaram a gravação de vídeo em tempo real para reconfigurar o espaço, as estruturas arquitetônicas, a percepção e o corpo. A artista norte-americana Julia Scher foi uma pioneira da arte baseada em vigilância na década de 1980; ela trabalhou como especialista em segurança por alguns anos e começou a produzir instalações de arte sob o pseudônimo *Security by Julia* [Segurança por Júlia], compostas com uma série de dispositivos de segurança e vigilância. Na Bienal do Whitney Museum de 1989, Scher utilizou o sistema de vigilância do circuito fechado do museu contra o próprio museu, produzindo uma forma de crítica institucional bem-humorada. Em 2004, o artista belgo-mexicano Francis Alÿs soltou uma raposa na National Portrait Gallery de Londres, depois do horário de visitação, e gravou seus movimentos com o sistema de circuito fechado do museu. Hoje, a vigilância é como o ar que respiramos, infelizmente, e a onipresença da vigilância, sem dúvida, tem levado cada um de nós a observar a si próprio, e a observar os outros, de maneira inédita. Já interiorizamos o Estado Vigilante; não é só que o Big Brother está nos observando, é que fazemos parte do Big Brother – mais, provavelmente, do que gostaríamos de admitir. Em *Barulho de fundo*, trabalho de 2005-2006 de Renata Lucas, artista brasileira da geração mais nova, observamos cinco monitores monocanal mostrando o que parecem ser sequências genéricas de imagens de vigilância em preto e branco

work by the younger generation Brazilian artist Renata Lucas, Barulho de fundo [Background noise], we observe five single-channel monitors displaying what appears to be generic black-and-white surveillance footage of the empty interiors of Oscar Niemeyer’s Bienal Pavilion in São Paulo. Yet, something seems to be out of place: wild animals appear to roam the otherwise empty Pavilion. Lucas—who rethinks the historical legacies of context/site-specificity in ingenious ways—also includes a number of surveillance cameras, suggesting that what we are seeing could actually be happening in real time, perhaps in the very space we inhabit, even though we come to recognize that it is a fiction, or a real simulation. By injecting images of wild animals into the scopic field of an institutional space under surveillance, Lucas humorously reminds us that even contexts of artistic expression fall under panoptic regimes of control, and that nothing is really wild any longer; culture is an expression of the Anthropocene.

In my mind, no pun intended, perhaps the most revolutionary and controversial “invention” of the late 19th/early 20th centuries is psychoanalysis, and certainly one of the more expensive—if one has ever tried it. When I was a teenager in New York City in the 1970s, it was almost obligatory, if not chic, to be in some kind of therapeutic situation. Woody Allen helped to at once lampoon and popularize both urban neurosis and therapy in his comedic films. It seemed that everyone was neurotic, which, according to Freud, everyone actually is. In Catholicism, people are born in sin. In Freudianism, people are born in neurosis. Sins can be absolved in a confession box for free while one can go broke endeavoring to work through the Oedipal complex in an analyst’s office. But either of these is preferable to being involuntarily committed to a sanatorium—unless, of course, it’s the transient clinic Sanatorium invented by Mexican artist Pedro Reyes in 2011, and which has appeared in a number of institutional and exhibition contexts, including dOCUMENTA (13). Sanatorium is a bricolage of various therapeutic approaches and schools, including Gestalt psychology, hypnosis, Fluxus-like actions, corporate coaching, and other methods. As Reyes expresses it, “a democratization of therapy, a ‘psychological first aid.’ The sessions are conducted by nonprofessionals. It taps into the excess capacity that we have to help others.” There are socially participatory and performative dimensions to this ongoing project by Reyes: it embraces the belief of the functional potential of therapy while,

dos interiores vazios do Pavilhão da Bienal de São Paulo, de Oscar Niemeyer. No entanto, algo parece estar fora de lugar: animais selvagens parecem vagar pelo pavilhão vazio. Renata – que repensa os legados históricos da *site/context-specificity* [especificidade do lugar/contexto] de modos engenhosos – também inclui uma série de câmeras de vigilância, sugerindo que aquilo que estamos vendo poderia, de fato, estar acontecendo em tempo real, talvez no próprio espaço que habitamos, embora cheguemos a reconhecer que se trata de ficção ou simulação real. Ao injetar imagens de animais selvagens no campo escópico de um espaço institucional sob vigilância, Renata nos lembra, de forma divertida, de que até mesmo os contextos de expressão artística estão submetidos a regimes pan-ópticos de controle, e que nada mais, agora, é verdadeiramente selvagem; a cultura é uma expressão do Antropoceno.

Na minha cabeça, sem trocadilho, a psicanálise talvez seja a mais revolucionária e polêmica “invenção” do final do século 19 e começo do século 20 e, certamente, uma das mais caras – se já lhe aconteceu de experimentá-la. Quando eu era adolescente em Nova York na década de 1970, era quase obrigatório, para não dizer chique, estar em algum tipo de situação terapêutica. Em seus filmes cômicos, Woody Allen ajudou, simultaneamente, a satirizar e a popularizar tanto a neurose urbana quanto a terapia. Parecia que todos eram neuróticos, o que, de acordo com Freud, todo mundo de fato é. No catolicismo, as pessoas nascem em pecado. No freudianismo, as pessoas nascem em neurose. Pecados podem ser absolvidos gratuitamente no confessionário, enquanto é possível ir à falência na tentativa de trabalhar o Complexo de Édipo no consultório de um analista. Mas qualquer das alternativas é preferível a ser internado involuntariamente num sanatório – a não ser, claro, que seja a clínica transitória *Sanatorium* [Sanatório], inventada pelo artista mexicano Pedro Reyes, em 2011, e que já apareceu em diversos contextos institucionais e em exposições, inclusive na dOCUMENTA (13). *Sanatorium* é uma bricolagem de várias abordagens e escolas terapêuticas, incluindo a psicologia Gestalt, a hipnose, ações do tipo do grupo Fluxus, *coaching* empresarial e outros métodos. Reyes expressa a ideia assim: “uma democratização da terapia, um ‘pronto-socorro psicológico’. As sessões são conduzidas por amadores. O trabalho tira partido de nossa capacidade excedente para ajudar os outros”. Há dimensões socialmente participativas e performativas nesse projeto continuado de Reyes, pois ele abraça a crença no potencial funcional da terapia

at the same time, offering a good-natured, tongue-in-cheek critique, and illuminating, in a Brechtian way, the ideologies and rituals that underpin therapy as a central preoccupation of our neurotic, attention-deficient, accelerated urban lives. Since this is an art project, and the therapy is not real in a conventional sense, Reyes asks people to suspend their disbelief in the situation and to understand that only placebo effects will be produced. And yet, perhaps, all therapies are placebos in some way, and so why not utilize the platform of socially participatory art to invent a new kind of participatory social healing? And since participation in the Reyes Sanatorium is free, art placebo therapy may indeed be more cost-effective than expensive forms of normative, official therapy—which are probably placebos too.

We end our essay with a wink and a nod to computers, mobile smart devices, the Internet, the web, and social media. Without all of these revolutionary inventions—which we cannot seem to live without in 2015, but perhaps would like to live without—this particular essay might never have been written, or, at least, perhaps not written in quite the same way. Much has been made of distinctions between the pre-Internet mind, the Internet mind, and the post-Internet mind, as well as pre-Internet art, Internet art, and post-Internet art. Yes, to a certain extent, there are significant distinctions, and my brain probably operates differently typing on the keys of a computer while looking at a screen than it did when I typed on the keys of a word processor, and before that, on the keys of an electric typewriter. And, when experiencing and evaluating an artwork that has been produced digitally for presentation/consumption on an Internet platform, this is somewhat distinct from experiencing and evaluating an artwork that has been produced analogically for presentation/consumption in meatspace (a.k.a., bricks and mortar space). I think writer and artist Douglas Coupland endeavors to operate, humorously, in this zone of fluid definition and indefinición—a non-place place wherein the analogue, the digital, and perhaps even the post-digital (whatever this may or may not mean) bleed together into a tangle of aesthetic, social, experiential, and political interpenetrations. Coupland’s QR code paintings—which exist as material paintings—suggest the dovetailing of the language of abstraction in art and the code-based language of scanner technology. That one can use the Optiscan app to scan an image of one of these paintings through the computer screen in order to decode and read the painting suggests a kind

ao mesmo tempo em que – numa crítica bem-humorada, ainda que irônica – ilumina, de modo brechtiano, as ideologias e rituais que fundamentam a terapia como uma preocupação central de nossas vidas urbanas aceleradas, neuróticas, com déficit de atenção. Como se trata de um projeto de arte, e a terapia não é real, no sentido convencional, Reyes pede às pessoas para suspender sua descrença na situação e entender que apenas efeitos do tipo placebo serão produzidos. Contudo, talvez, de algum modo, todas as terapias sejam placebos e, se for assim, por que não utilizarmos a plataforma de arte socialmente participativa para inventar um novo tipo de cura social participativa? E, já que a participação no *Sanatorium* de Reyes é gratuita, a arte-terapia placebo pode, de fato, ter uma melhor relação custo-benefício que as formas dispendiosas da terapia normativa oficial – que provavelmente seja um placebo também.

Terminamos nosso ensaio com uma piscadela e um aceno para computadores, *smartphones*, internet, a web e mídias sociais. Sem todas essas invenções revolucionárias – sem as quais parece impossível viver em 2015, mesmo que se queira viver sem elas –, este ensaio, particularmente, talvez nunca tivesse sido escrito ou, pelo menos, não exatamente deste jeito. Já se deu muita atenção a diferenças entre a mente pré-internet, a mente internet e a mente pós-internet, e também entre a arte pré-internet, arte da internet e arte pós-internet. Sim, em certa medida, existem diferenças significativas, e meu cérebro provavelmente opera de modo diferente ao digitar nas teclas de um computador enquanto olho para uma tela do que quando eu apertava as teclas de um processador de texto e, antes disso, as teclas de uma máquina de escrever elétrica. E, ao vivenciar e avaliar uma obra de arte que foi produzida digitalmente para apresentação/consumo em uma plataforma da internet, a experiência é um tanto distinta daquela de vivenciar e avaliar uma obra de arte que foi produzida analogicamente para apresentação/consumo no *meatspace* (isto é, no espaço real, de tijolos e argamassa). Eu penso que o escritor e artista Douglas Coupland tenta operar, de forma lúdica, nessa zona fluida entre definição e indefinição – um lugar “não lugar”, onde o analógico, o digital e talvez até mesmo o pós-digital (seja o que for que isso possa ou não significar) passam a se misturar em um emaranhado de interpenetrações estéticas, sociais, vivenciais e políticas. As pinturas de código QR de Coupland – que existem materialmente como pinturas – sugerem a articulação da linguagem de abstração na arte com a linguagem

of trans-platform situation in which the artwork is completed, so to speak, as it interfaces with technology. This means that we cannot evaluate the painting based solely upon our experience of it in meatspace; nor can we entirely rely upon older criteria of evaluation that might be appropriate for other paintings, even though aspects of those criteria still apply to the Coupland painting. To divorce a Coupland QR-code painting from its algorithmic code, to overlook its passage from meatspace into cyberspace (and back again) would be to deny the extent to which this painting is contingent upon systems that have nothing to do with painting; and yet, paradoxically, allow it to be understood as a mode of painting in the realm of cyberpainting. If one is to use the rather inartful and, I think, misleading expression, ‘Post-Internet Art,’ one must also admit that all art produced after the revolutionary consumer introduction of the Internet in the 1990s can be considered ‘Post-Internet Art’—and that this cannot be restricted only to art that seems to have been made either for/on the Internet, or in some relation to the Internet. It’s like saying that art made after the invention of electricity is ‘Post-Electricity Art’—this may be factually accurate, but where does it leave us? Maybe all art is ‘Post-Something Art’ or ‘Post-Everything Art’?

Finally, if invention is the revolution of necessity, art may reveal the revolutionary necessity of invention.

© 2015 Joshua Decter

baseada em códigos da tecnologia de *scanner*. A possibilidade de usar o aplicativo Optiscan para digitalizar a imagem de uma dessas pinturas através da tela do computador, para decodificar e ler a pintura, sugere um tipo de situação transplataforma em que a obra de arte é concluída, por assim dizer, à medida que faz uma interface com a tecnologia. Isso significa que não podemos avaliar a pintura unicamente com base em nossa experiência com ela no mundo real; nem podemos confiar inteiramente em critérios mais antigos de avaliação que podem ser apropriados para outras pinturas, embora aspectos desses critérios ainda se apliquem à pintura de Coupland. Separar uma dessas pinturas em código QR de seu código algorítmico, e ignorar sua passagem do mundo real para o ciberespaço (e vice-versa), seria negar o grau em que ela depende de sistemas que nada têm a ver com a pintura e que, contudo, paradoxalmente, permitem que ela seja entendida como uma modalidade de pintura no reino da ciberpintura. Se for para usar a expressão pouco astuciosa e, penso eu, enganosa, “Arte Pós-Internet”, também é preciso admitir que toda a arte produzida após a disponibilização revolucionária da internet aos consumidores na década de 1990 pode ser considerada “Arte Pós-Internet” – e que ela não pode ser restrita apenas à arte que parece ter sido feito por ou na internet, ou em alguma relação com a internet. É como dizer que a arte feita após a invenção da eletricidade é “Arte Pós-Eletricidade” – o que pode ser preciso, do ponto de vista do fato, mas... e daí? Talvez toda a arte seja “Arte Pós-Alguma-Coisa” ou “Arte Pós-Tudo”?

Finalmente, se a invenção é a revolução da necessidade, a arte pode revelar a necessidade revolucionária da invenção.

© 2015 Joshua Decter

INVENTO

Patrocínio | *Sponsorship*

HSBC

Apoio | *Support*

Instituto Goethe

Realização e produção | *Realization and production*

Magnetoscópio

Curadores | *Curators*

Marcello Dantas

Agnaldo Farias

Produção executiva | *Executive production*

Angela Magdalena – Madai produções

Desenvolvimento | *Development*

Amanda Dafoe

Assistente de desenvolvimento | *Development assistant*

Duda Porto de Souza

Arquitetura | *Architecture*

Jeanine Menezes

Assistente de arquitetura | *Architecture assistant*

Andressa Bassani

Coordenador de montagem e desenvolvimento técnico |

Mounting coordinator and technical development

Sergio Santos – Primeira Opção

Design gráfico | *Graphic design*

Pandoala Estúdio

Equipe de design gráfico | *Graphic design team*

Leila Schöntag, Natalia Solferini, Paula Prado, Thiago Pereira

Tissa Kimoto

Produção | *Production*

Ana Luiza Pellicer

Produção gráfica | *Graphic production*

Jorge Bastos

Pesquisa e iconografia | *Research and iconography*

Fernanda Carvalho – Bureau de Recherche

Assistentes de pesquisa | *Research assistants*

Antonio Henrique Garcia, Joice Costa

Textos | *Texts*

Thais Gurgel

Tradução | *Translation*

Ruth Adele Dafoe

Revisão | *Proofreading*

Regina Stocklen

Cenografia | *Scenography*

Artos

Montadores | *Assemblers*

Jeff Lemes, Jorge Garcia, Juan Castro, Miguel de Freitas Ribeiro,

Severino Pedro dos Santos

Iluminação | *Lighting*

Dalton Camargos – T19

Técnicos multimídia | *Multimedia technicians*

Iramã Gomes, Mauro César da Silva

Laudos técnicos | *Technical reports*

Angela Freitas

Assessoria de imprensa | *Press officer*

Sofia Carvalhosa Comunicação

Sofia Carvalhosa, Renata Martins

Apoio de montagem e produção |

Assembly support and production

Julia De Francesco

Assessoria jurídica | *Legal advice*

Olivieri & Associados

Transporte Brasil | *Brazil shipping*

Alves Tegam

Despachante aduaneiro | *Customs release*

Macimport

Seguro | *Insurance*

Affinitte

Apoio administrativo Brasil | *Brazil administration support*

Adma Sara, Dário Francisco, Moyses Rocha, Rodrigo Marcel

Agradecimentos | *Acknowledgments*

Adriana Varejão, Alessandra D'Aloia, Alex Logsdail, Alfons Hug, Angelika Markul, Aratariurano, Cardiff-Miller Studio, Carlos Nader, Carolina Vendramini, Casa Triângulo, Coleção de/Collection of Daniel Faria e/and Rui Amaral, Daniel Canogar, Daniel Faria Gallery, Eduardo Leme, FAYEZ – Galeria de Arte Contemporânea LDA, Galeria A Gentil Carioca, Galeria Baró, Galeria Fortes Vilaça, Galeria Kurimanzutto, Galeria Leme e Zilvinas Kempinas, Galeria Nara Roesler, Greg Hilty, Instituto Goethe, James Cohan, Jim Campbell Studio, João Paulo Siqueira Lopes, Joel Mallin, Jos Jamar, José Olympio, Joshua Decter, Julian Opie, Kelly Camilo, Kira Perov, Leandro Erlich, Lisson Gallery, Lorenzo Fiaschi, Luhning Augustine, Luiza Teixeira de Freitas, Marcio Botner, Maria Lúcia Veríssimo, Marina Klink, Mutsumi Urano, Paul Lannoy, Paula Cooper Gallery, Pedro Buarque de Hollanda, Pedro Reyes Studio, Pharmacopoeia, Ricard Akagawa, Rudy and Hilde Koch – KUKO, Tatzu Nishi, The Ekaro Collection, Umberto Coppola, Victor Pardini, Zev Tiefenbach

CRÉDITOS DAS IMAGENS DAS OBRAS

CREDITS OF IMAGES OF WORKS

Amyr Klink

© Joana França

Andy Warhol

© Joana França

Bill Viola

cortesia: © Bill Viola Studio LLC

Christian Boltanski

© Joana França

Christian Marclay

cortesia [courtesy] Paula Cooper Gallery

Damián Ortega

© Eduardo Ortega | cortesia [courtesy] Galeria Fortes Vilaça

Daniel Arsham

foto: © Carolina Krieger

Daniel Canogar

© Joana França

Douglas Coupland

cortesia [courtesy] Daniel Faria Gallery

Guto Lacaz

© Joana França

Janet Cardiff & George Bures Miller

© Zev Tiefenbach

Jarbas Lopes

© Joana França

Jim Campbell

cortesia do artista [courtesy of the artist]

José Damasceno

© Eduardo Ortega | cortesia [courtesy] Galeria Fortes Vilaça

Julian Opie

© Joana França

Julius von Bismarck & Julian Charrière

© Joana França=

Leandro Erlich

cortesia do artista [courtesy of the artist]

Man Ray

© Joana França

Nam June Paik

© Jason Mandella | Cortesia [courtesy] James Cohan Gallery

Nazareth Pacheco

© Joana França

Nelson Leirner

cortesia [courtesy] Coleção Ricard Akagawa

O Grivo

© Pedro Motta – cortesia [courtesy]

Galeria Nara Roesler

Olafur Eliasson

cortesia [courtesy] Little Sun

Panamarenko

cortesia do artista [courtesy of the artist]

Paulo Nenflidio

© Joana França

Pedro Reyes

© Joana França

Pharmacopoeia

© Joana França

Renata Lucas

cortesia da artista [courtesy of the artist]

Takahiro Iwasaki

cortesia do artista [courtesy of the artist]

Zilvinas Kempinas

cortesia do artista [courtesy of the artist]

CRÉDITOS DAS IMAGENS
DOS INVENTOS

CREDITS OF IMAGES OF INVENTIONS

Elevador | Elevator

POPPERFOTO/GETTY IMAGES
CCI ARCHIVES/SCIENCE PHOTO LIBRARY
GOOGLE PATENTS

Música mecanizada | Mechanized music

DE AGOSTINI PICTURE LIBRARY/GETTY IMAGES
ULLSTEIN BILD/GETTY IMAGES
GOOGLE PATENTS

Concreto armado | Reinforced concrete

INSTITUTO MOREIRA SALLES, RIO DE JANEIRO

Máquina de escrever | Typewriter

KEYSTONE/GETTY IMAGES
GOOGLE PATENTS

Telefone | Telephone

LEEMAGE/GETTY IMAGES
EVERETT COLLECTION/SHUTTERSTOCK
GOOGLE PATENTS

Telefone público | Payphone

EVERETT COLLECTION/SHUTTERSTOCK

Lâmpada incandescente | Incandescent light bulb

SCIENCE & SOCIETY PICTURE LIBRARY/GETTY IMAGES
NEWBIRD/GETTY IMAGES

Caixa acústica | Loudspeaker

HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES
ULLSTEIN BILD/GETTY IMAGES

Ferro elétrico de passar | Electric iron

SCIENCE MUSEUM / SCIENCE & SOCIETY PICTURE LIBRARY
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION]/BRIDGEMAN IMAGES

Energia solar | Solar energy

AFP PHOTO / BORIS HORVAT/GETTY IMAGES
SCIENCE MUSEUM / SCIENCE & SOCIETY PICTURE LIBRARY
DE AGOSTINI PICTURE LIBRARY/GETTY IMAGES

Cápsulas de remédio | Pills

WELLCOME COLLECTION AND LIBRARY, LONDON
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION]/ BRIDGEMAN IMAGES
DIMASOBKO/SHUTTERSTOCK

Automóvel | Automobile

KEYSTONE-FRANCE/GETTY IMAGES
ULLSTEIN BILD/GETTY IMAGES

Asa-delta | Hang glider

IMAGNO/GETTY IMAGES
ALFRED EISENSTAEDT/GETTY IMAGES
HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

Ventilador | Fan

JOHN GRAUDENZ/GETTY IMAGES
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION]/ GRAPHICAARTIS /
BRIDGEMAN IMAGES
GOOGLE PATENTS

Raios X | X-rays

GENERAL PHOTOGRAPHIC AGENCY/GETTY IMAGES
WALLACE KIRKLAND/GETTY IMAGES
INTERNET ARCHIVES

Caminhão | Truck

ULLSTEIN BILD/GETTY IMAGES
PRINT COLLECTOR/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

Rádio | Radio

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL [CENTER FOR RESEARCH AND
DOCUMENTATION OF CONTEMPORARY HISTORY]. FUNDAÇÃO
GETULIO VARGAS
SANDRA GLIGORIJEVIC/SHUTTERSTOCK

Aparelho de barbear | Safety razor

UNIVERSAL IMAGES GROUP/GETTY IMAGES
GOOGLE PATENTS

Avião | Airplane

POPPERFOTO/GETTY IMAGES
DOMÍNIO PÚBLICO [PUBLIC DOMAIN]

Geladeira | Refrigerator

SCIENCE & SOCIETY PICTURE LIBRARY/GETTY IMAGES
EVERETT COLLECTION/SHUTTERSTOCK
GOOGLE PATENTS

Televisão | Television

GRAPHICAARTIS/GETTY IMAGES
GOOGLE PATENTS

Teledifusão | Broadcasting

A. ABBAS/MAGNUM PHOTOS
CORNELL CAPA/ INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY/
MAGNUM PHOTOS

Fita adesiva | Adhesive tape

CORTESIA DE [COURTESY OF] THE ADVERTISING ARCHIVES
CORTESIA DE [COURTESY OF] THE ADVERTISING ARCHIVES
GOOGLE PATENTS
GOOGLE PATENTS

Guitarra elétrica | Electric guitar

HERVE GLOAGUEN/GETTY IMAGES
CORTESIA DE [COURTESY OF] THE ADVERTISING ARCHIVES
GOOGLE PATENTS

Encriptação/computação | Encryption/computation

SCIENCE & SOCIETY PICTURE LIBRARY/GETTY IMAGES
NATIONAL SECURITY AGENCY/SCIENCE PHOTO LIBRARY
SCIENCE PHOTO LIBRARY

Escova de dentes | Toothbrush

HERITAGE IMAGES / GETTY IMAGES
GOOGLE PATENTS

Sistemas eletrônicos de vigilância | Electronic surveillance systems

FotograFFF/SHUTTERSTOCK.COM
MANCHESTER DAILY EXPRESS/GETTY IMAGES

Domo geodésico | Geodesic dome

HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

Isopor | Styrofoam

WALTER NURNBERG/SSPL/GETTY IMAGES
SCIENCE MUSEUM / SCIENCE & SOCIETY PICTURE LIBRARY

Lâmpada LED | LED bulb

BLOOMBERG/GETTY IMAGES
ACCURATE SHOT/SHUTTERSTOCK

Telefone celular | Cell phone

SZ PHOTO / SCHERL / BRIDGEMAN IMAGES
ROMAN VUKOLOV/SHUTTERSTOCK

Psicanálise | Psychoanalysis

IMAGNO/GETTY IMAGES
IMAGNO/GETTY IMAGES
INTERNET ARCHIVES