

Atenção: A percepção requer empenho

Entrevista com Antoni Muntadas*

Entrevista:

David Sperling

Arquiteto, professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, Av. Trabalhador Sancarlenense, 400 13566-590 São Carlos SP, (16) 3373-9301, sperling@sc.usp.br

Fábio Lopes de Souza Santos

Arquiteto, professor doutor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, Avenida Trabalhador Sancarlenense, 400, CEP 13566590, São Carlos, SP, (16) 3373-9312, sotosantos@uol.com.br

Tradução:

Fábio Lopes de Souza Santos

Revisão:

Maria Cristina Martínez Soto

RISCO Desde 1995, corrija se estiver errado, você começou a englobar sua produção sob o título de "On Translation", reunindo a partir de então e desta maneira propostas realizadas nos mais diversos países. Ela decisão parece ser um meio muito eficaz de articular trabalhos realizados em resposta a diferentes situações, induzindo sua leitura em conjunto, e que, caso contrário, poderiam ser lidos como respostas específicas à solicitação de um determinado evento artístico. Como esta idéia, "sobre a tradução", foi se definindo em seu trabalho?

AM Esta pergunta poderia, ou deveria, ser respondida de duas formas: por um lado, a série "On translation" evoluiu de dois trabalhos anteriores. Escrevi, nas notas declarando minha intenção de trabalho em "On translation", como trabalhos como "Between the Frames" e "The File Room" tinham me levado, de certa maneira, a fazer a série, "On translation". Existe algo que conduz, um trabalho leva a outro, algo como uma reação ou uma continuidade entre os trabalhos.

Por outro lado, você chega a uma situação na qual você se coloca que seria interessante abrir um território e uma área de pesquisa (digo pesquisa em forma bruta, no sentido geral da palavra), que servisse para a definição dos trabalhos que me são propostos ou daqueles cuja proposta viesse de mim.

Diria que acontecem as duas possibilidades. Nem todos são propostos, alguns resultam da minha própria iniciativa. Diria que um trabalho conduziu a outro e acabaram conformando um território que me serve como estrutura de trabalho, ou que pode ser entendido assim, para abordar projetos mais específicos.

RISCO Como temos um público amplo e queremos contextualizar seu trabalho, faremos também algumas perguntas básicas.

AM Há um texto interessante da crítica Mary Anne Staniszewski, que está publicado no catálogo "On Translation" editado por MACBA e ACTAR, e que recomendo a leitura. Segundo sua opinião, e ela conhece muito bem a perspectiva de meu trabalho, os problemas de interpretação apareciam muito antes. Antes de alcançar uma formalização, eu já trabalhava o contexto.

As coisas funcionam de forma consciente ou inconsciente. Eu mesmo percebo, às vezes, que um trabalho que fiz há muito ano tem continuidade, que é um trabalho recorrente. O projeto que fiz a primeira vez que vim à América Latina, "Hoy" (Hoje), tinha quatro etapas, quatro paradas, quatro stops. A idéia era fazer a mesma ação em quatro cidades, em São Paulo, Buenos Aires, Caracas e Cidade do México, em um tempo específico, "hoje". Em cada

* ANTONI MUNTADAS é um artista catalão residente em Nova York desde 1971. Participou de diversos eventos internacionais, inclusive do Projeto Arte/Cidade Zona Leste, em São Paulo (1997) e da 51ª Bienal de Veneza (2005). Estudou na Escola Técnica Superior de Engenheiros Industriais de Barcelona e no Pratt Graphic Center de Nova York. Participou e dirigiu seminários em diversas instituições de prestígio da França, Itália, Estados Unidos e América Latina. Foi artista residente em vários centros de pesquisa e de educação no Canadá, Espanha, França e Austrália. Recebeu vários prêmios e bolsas, entre as quais a da Fundação Guggenheim. Atualmente é professor convidado do Programa de Artes Visuais da Escola de Arquitetura do MIT em Cambridge, Massachusetts (EUA), e do Instituto Universitário de Arquitectura del Veneto, de Veneza (Itália).

Antoni Muntadas esteve na USP São Carlos nos dias 30 de novembro e 01 de dezembro de 2006, quando proferiu a palestra "Espaços de Memória" e concedeu esta entrevista. As atividades contaram com o apoio da Pró-

Reitoria de Pós-Graduação da USP, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP e da FAPESP. A gravação de áudio e vídeo da entrevista foi realizada pela arquiteta Marília Solfa.

lugar houve uma reação diferente. Evidentemente, já havia uma preocupação, que era o meu interesse pela interpretação. Estas interpretações me ajudaram a entender o contexto: era o contexto o que eu estava descobrindo.

RISCO Olhando seus trabalhos impressiona a precisão que têm de inserção espaço-temporal, captando questões relevantes de cada momento e que são espacializadas também em lugares-chave. Como “acontece” seu processo de trabalho, sua interlocução e parceria com as equipes que lhe auxiliam?

AM Esta pergunta também se divide em duas, a primeira sobre as equipes de trabalhos e a segunda sobre o contexto. E uma está ligada à outra: uma equipe de trabalho ajuda a trabalhar e a entender o contexto.

Na maioria dos trabalhos as equipes se formam no próprio local. Existem maneiras de desenvolver um trabalho com uma certa ambição, de maneira a ultrapassar a proposta em si, e que eu não poderia alcançar trabalhando sozinho.

Além disso, há o diálogo, a compreensão e a informação implícitos no trabalho em equipe. O con-

texto é uma de minhas preocupações e procuro entendê-lo. A maneira pela qual eu me meto nestas situações (como me envolvo nelas) é a partir de uma pesquisa pessoal: de minhas intuições e percepções. Mas o trabalho em equipe não é um trabalho mecânico. É um trabalho de diálogo e que contribui muito, não só informação, mas também importantes pontos de vista, perspectivas e sensibilidades. Quase sempre mantenho vínculos com muitas das pessoas com quem trabalhei. As equipes são decisivas nas situações que emergem, às vezes por acaso, às vezes de forma consciente, mas são, sem dúvida, supernecessárias neste tipo de trabalho. Por outro lado, não creio que as coisas devam ser permanentes ou estáveis, mas que deve haver uma certa organicidade na forma em que são criadas.

Isto é o que chamo de contexto, os elementos de tempo e de espaço, etc. Creio que o tempo é importante.

RISCO Parece atravessar toda sua produção e atuação uma forte preocupação ética. Esta constituiria um veículo, criaria uma situação na qual o público seria levado a parar e refletir. Sua insígnia, “Atenção: a percepção requer empenho”, parece apontar para a necessidade de tomar consciência sobre os inúmeros discursos que permeiam e cons-

Figura 1: Warning (1999).
Fonte: Arquivo do artista.





Figura 2: Warning (1999).
Fonte: Arquivo do artista.

tituem nosso cotidiano. Sua proposta seria, então, criar trabalhos que ajudam a tornar explícitos conteúdos implícitos nos diversos discursos e práticas materiais?

AM Já está tudo respondido. É uma pergunta que responde a si mesma. Podemos passar à seguinte.

RISCO Neste caso (relativo à pergunta anterior), qual seria o papel, a possibilidade de crítica das artes plásticas, seu poder perante as formas de comunicação de massa, dentro deste contexto de saturação de discursos de poder, que configuram em nosso cotidiano uma “tradução” da sociedade do espetáculo antevista por Debord? Nesse sentido, qual a dimensão que o elemento estético tem em seu trabalho?

AM Sem dúvida, a parte estética é superimportante... Sobre a relação entre arte e estética e forma e

conteúdo, creio que estes elementos sempre vão totalmente juntos nos trabalhos. Percebemos por meio da forma, ou seja, percebemos sensorialmente. A vista, o gosto, o tato, o olfato e a audição, todos são importantes na maneira em que podemos apreender e perceber as coisas. As propostas estão dadas a partir destes cinco sentidos.

Acontece, em primeiro lugar, um impacto sensorial que conduz, em seguida, a um impacto de tipo racional, a partir do qual nossa própria informação fecha a proposta, a localizando dentro das coisas que conhecemos. A relação entre recepção e informação constitui a interpretação de um trabalho. Não creio que um trabalho possa funcionar só com conteúdos ou só com formas. Fazem parte de um único processo, sensorial e intelectual. Resumindo, as situações de percepção são complexas, assim como as situações de intelectualização do trabalho. Creio que é muito importante como se apresenta o trabalho.

RISCO Vemos uma recorrência em sua série “*On Translation*”, de traduções diversas das relações inerentes ao tripé espaço, informação e poder. A sua ação, no entanto, não se dá pelo confronto, mas pela inserção crítica, seja em instituições, seja em meios de circulação de informações. Podemos dizer, uma infiltração por convite. Como você demarca o espaço da sua liberdade de crítica neste contexto?

AM Sempre concebo um trabalho com o máximo de liberdade, qualquer que seja a proposta, inclusive se vem de alguma instituição ou grupo. Evidentemente, respondo à solicitação com o máximo de liberdade e sem qualquer preconceito. No momento em que sinto algum limite à minha atuação, abandono o trabalho. Alguns processos de trabalho foram complexos, como, por exemplo, a série “*On Translation: The Games*” realizada no contexto dos jogos de Atlanta. .

Muito importante é o diálogo com quem solicita o trabalho. Eu não trabalho com instituições ou com empresas; eu trabalho com pessoas. É sempre importante a relação que se estabelece com a pessoa: alguém que possa compreender eticamente a minha posição e que eu possa compreender a sua, para que possamos, juntos, trabalhar e desenvolver projetos. Esta interlocução é básica, por que, se surgem problemas, eles se discutem.

No contexto dos Jogos Olímpicos de Atlanta, estava fazendo um trabalho que, de certa maneira, colocava em questão o sistema da espetacularização do acontecimento. Houve um momento em que pedi um documento para a organização cultural dos jogos olímpicos, que indiretamente patrocinava este projeto. A base era o *Atlanta College of Art* e *Cristopher Scoates* era o curador. No momento em que senti certo tipo de limitação, lhes pedi uma carta em que declarassem que eu teria toda a liberdade para poder trabalhar. Isto é um detalhe. Talvez tenha me encontrado uma ou outra vez em situações como esta e quando não foi possível esclarecer a situação, eu abandonei o projeto. Ou seja, acho que nunca trabalhei em algo em que me sentisse constrangido. Talvez os condicionamentos venham de mim mesmo, de minhas limitações ou de alguma autocensura inconsciente, por que se fosse consciente, não aceitaria o trabalho.

RISCO Entre o “*The Limousine Project*” (1990-95) e a sua participação na 51ª Bienal de Veneza (2005) parece haver um salto dentro da continuidade de sua trajetória – você parece ter assumido a postura daquilo que Foucault chamava de “intelectual específico” em contraposição ao “intelectual universal”. Na Bienal de Veneza você volta seu olhar crítico para a própria fonte de legitimação de seu trabalho em uma análise minuciosa dos poderes que constituem a instituição artística. Você pretende dar continuidade ao seu trabalho nessa direção?

AM “*The Limousine Project*” é um trabalho de 1989, o da Bienal de Veneza é de 2005. São praticamente 17 anos entre um e outro. Isto se relaciona ao que falei: a evolução do trabalho faz com que eles, mais que mudarem, se transformem. As preocupações que se ampliam. “*The Limousine Project*” era um trabalho de intervenção no espaço público; formava parte de uma série de trabalhos agrupados como “*media architectural installations*”, que são projetos de uso da mídia e do espaço (neste caso, do espaço público), especificamente Nova Iorque. A limusine circulava em volta do edifício das Nações Unidas, por *Wall Street* e pela zona dos teatros e dos cinemas, pela zona dos espetáculos. Era um trabalho *context-specific*, ou melhor, *city-specific*. Em Roterdã ou em Los Angeles, perderia o sentido. A limusine, com os vidros escuros e este ceticismo, é um elemento de Nova Iorque. A limusine, um símbolo de status, funcionava como uma representação de status de uma cidade. Faz parte desta cidade e em outro lugar perderia o sentido e seria puro espetáculo. De certa maneira, o projeto integra e levanta questões.

Este trabalho estaria ligado a uma idéia de cidade, não tanto ao contexto, no sentido em que ultimamente tomou para mim a questão do espaço. Era mais genérico (termo que vocês brasileiros utilizam), que específico; era sobre a especificidade de uma cidade. Mas, dentro da cidade, estava me referindo a problemas de organização, poder, controle, elementos de status social, a toda uma série de coisas que a cidade de Nova Iorque comporta.

Ultimamente, meus trabalhos se prendem muito mais ao contexto (como por exemplo, o projeto “*I Giardini*”, integrado à cidade de Veneza e à Bienal). Creio que as *architectural media installations* tais



Figura 3: Limousine Project, New York (1990-95). Fonte: Arquivo do artista.

como "The Board Room", "Stadium", "The Press Conference", "Home, where is Home?" e "The Limousine Project" constituem todo um *body of work*. Os trabalhos que são projetos urbanos levantam todo um outro conjunto de questões.

RISCO Você mostrou no Masp, dia 24 de novembro, o seu vídeo "On Translation: Miedo/Fear" sobre a conflitante convivência entre americanos e mexicanos em ambos os lados da fronteira entre seus países. Produzido para o evento "InSite" este vídeo acabou sendo exibido em canais de televisão dos Estados Unidos e do México. No diálogo que se seguiu com o público, você falou sobre a dificuldade de aferir o impacto ou repercussão deste tipo de trabalho nas comunicações de massa. Como você enxerga este imenso passo, de sair de uma prática confinada ao circuito das artes, para trabalhar dentro das condições das comunicações de massas? Se existe a possibilidade de atingir um número muito maior de pessoas, parece ser que os constrangimentos à sua ação também crescem em maneira proporcional – tal como demonstrou um de seus primeiros trabalhos em vídeo, "Archivos/Files", o qual deu origem, pela censura que recebeu, ao trabalho "File Room".

AM Bem, vocês, brasileiros, falam em norte-americanos e em mexicanos. Eu diria que Tijuana seria a porta da América Latina por causa da quantidade de gente que vem da Nicarágua, de Honduras, da

América Central, da Venezuela e do norte da América Latina, em suma, de toda parte. Ali deságua toda uma série de grupos e de indivíduos que, basicamente, procuram trabalho, procuram uma qualidade de vida melhor. Então, eles entram a partir de Tijuana. Por isto eu estranho um pouco a desinformação, aqui no Brasil, sobre este problema que afeta toda a região. Talvez, tenha que ver com o fato de vocês estarem mais isolados. Mas sim, eu diria que é uma fronteira, como é uma fronteira o estreito na Espanha, Gibraltar. Fronteira não só do Marrocos, mas de Malí, do Senegal, de parte da África. É entrada da Europa, como Tijuana é a entrada de Estados Unidos. Ou seja, é fronteira, porta de entrada e filtro de muitas situações que, creio, são complexas.

Isto por um lado. Por outro, meu interesse pelas *mass media* também é algo recorrente. Ou seja, não é a primeira vez que trabalho uma problemática relacionada com a instrumentalização da media e nem é a primeira vez que tento veicular meu trabalho na televisão. E sempre com êxito relativo, por isso, sempre volto para verificar se alguma coisa mudou, mas quase não muda, sempre há resistência. Com relação ao *feed back*, trata-se, como expliquei outro dia no Masp, de um circuito fechado: não há uma crítica do que se vê na televisão, como existe uma crítica da indústria cinematográfica. Porque o que se chama de crítica de televisão é bastante trivial.

Queria isolar-me da intervenção física ou de preencher os espaços físicos com ainda mais elementos, já repletos por si. E, neste caso, a televisão possibilitava uma oportunidade de entrar no privado (e que houvesse uma decisão por parte do público, por parte da audiência, de conectar ou não conectar, de ver ou não ver). E que, evidentemente, colocava a possibilidade de ampliar a audiência e de considerar a televisão como um espaço público.

Ai acontece um paradoxo, a diferença entre ver e perceber. O fato de que o trabalho no espaço público seja visto por mais gente muitas vezes não significa que seja percebido por um maior número de pessoas. Ver e perceber não são a mesma coisa. E é um pouco o *parangón* entre espaço protegido e espaço público. Uma pessoa, em um espaço protegido, decide ir a um lugar determinado buscando uma informação determinada; já no espaço público, você simplesmente a encontra: na rua, navegando na *web* ou *zappando* na televisão. Existe um elemento de azar que impede que sua decisão seja totalmente consciente ou controlada. Isto torna frágil a percepção ou a inter-relação com o trabalho.

Isto por um lado; por outro, existe um certo tipo de projeto que me leva a utilizar um determinado meio. No caso, penso que o meio, a televisão, tem uma relação íntima com o projeto.

RISCO A ação artística tem, cada vez mais, se apropriado de estratégias e processos do design, da comunicação, da arquitetura, entre outros. O seu trabalho foi um dos pioneiros nesta direção. Frente a isto, o que você apontaria como o específico da arte? Consistiria essa mistura de infiltração e diferenciação críticas?

AM Existem mais de vinte séculos de produção; há toda a história de arte presente nos livros e nos museus. Isto, como em todo território especializado, leva a uma especificidade de campo. Quando falamos de biologia ou de matemática, existem informações a que nem todos têm acesso e é por isto que existe uma especificidade de territórios. A especificidade do território se define por sua própria prática e história e, se agora chegasse alguém cujo repertório fosse totalmente outro, encontraria pouco compreensível o que estávamos falando. Ainda que nos parecesse estar falando de situa-

ções muito concretas e muito acessíveis, nós temos toda uma especificidade, seja na linguagem, na formulação ou na maneira de relacionar as coisas.

Houve tendências e movimentos, grupos e indivíduos que elaboraram esta especificidade. Isto continua funcionando e evoluindo. Os discursos são criados tendo em vista a evolução de trabalhos individuais, de grupos ou ainda com situações que a arte vem gerando.

Estamos em um momento, talvez, de interesse intenso pela e com a realidade, pelo social, pelas situações interdisciplinares e ou de hibridação. O que, às vezes, dá a sensação de se estar perdendo uma certa especificidade. Mas, eu encaro esta situação como parte de uma continuidade. Não se pode entender o que está acontecendo, sem entender os anos setenta, as práticas conceituais que, mais tarde, deram origem a práticas relacionais. Na verdade, existem ciclos, ligados à própria ação e reação. Se nos anos 80 existiu um momento pictórico expressionista, *colorfull*, *barroco* e tudo isso, é por que antes houve uma década "preto e branco", com uma arte relacionada ao texto, racionalista, etc.

Isto seria considerar que a arte desfruta de plena liberdade. Por outro lado, também temos que considerar os condicionamentos do sistema. (Desenvolvi o projeto "*Between the Frames*" para analisar esta problemática). Não podemos deixar de lado o papel do mercado e as implicações econômicas de uma obra, como o valor de troca e a série de relações que mantém com o sistema de mercado.

E logo, há uma questão de geração, da velocidade destes anos, ligada a processos vitais (como, no fundo, todas as coisas). Ou seja, não se pode, apesar de sua especificidade e sua autonomia como linguagem, deixar de lado o fato de que a arte está inserida na realidade cotidiana do tempo em que vivemos. A velocidade, os meios de comunicação, o *stress* dos processos de sobrevivência ou do trabalho fazem com que tudo tenha uma *speed* que influi em tudo.

Talvez cada geração tenha sido sempre assim. Eu mantenho relações, pela questão do ensino, com gerações muito mais jovens. Eu tenho vivenciado diferentes gerações. O fato de dar cursos e de participar de seminários, me coloca em contato

com outras gerações e isto é muito importante, por que você deixa de pensar em sua própria história ou na de seus colegas.

RISCO A simples inserção da arte, como prática discursiva, dentro de um sistema geral de fluxos de informação, poderia convertê-la em mais um discurso que permeia o cotidiano. A sua especificidade estaria resguardada ao opor qualidade (espírito crítico) à quantidade (indústria cultural)?

AM O espírito crítico também precisa contribuir para a criação de novas formas e novas perspectivas. Porque, caso contrário, se torna acadêmico. Ou seja, já fazem mais ou menos trinta e cinco anos que a idéia de intervenção tomou forma. Corremos o risco de estancarmos em nosso entendimento da cidade ou das temporalidades, que mudaram. O risco é que a idéia de intervenção pública já tem sua própria história, com as suas referências e a sua informação.

Porém, o já feito não precisa ser repetido. Pode ser transferido a outro contexto - recontextualizado - *of course!* - ou servir como protótipo, mas o importante é criar novos tipos e novas propostas. E noto uma certa institucionalização, um certo academicismo, uma certa formalização, na universidade e nas próprias escolas de arte.

Então, a história não pode parar, é preciso buscar novas formas. De certa maneira, a relação de trabalho interdisciplinar, trabalhar o espaço urbano ou o diálogo entre arquitetos, artistas e sociólogos, me parecem maneiras de procurar outros caminhos. Não se trata apenas de introduzir um signo no espaço público, o que pode ser uma pergunta, um atrito ou uma interrogação, mas de buscar alternativas mais construtivas fora deste espaço crítico, porém sem abandoná-lo. Atualmente divido meu tempo entre a construção crítica do trabalho e a procura de alternativas. Exemplos disso seriam *"The File Room"*, um trabalho que utiliza a internet, sobre censura, e outros trabalhos que realizei com televisões alternativas, canais locais como *"Cadaques Canal Local"*, *"Barcelona Distrito Uno"*, eram protótipos de estações de televisão, protótipos muito modestos. Naquele momento, como havia apenas uma televisão, a franquista, procurava-se alguma maneira de veicular contra-informação. Claro que, naquele momento, um projeto artístico como este tinha grande dificuldade de inserção. As pessoas falavam que era sociologia ou comunicação visual.

"The File Room" era uma proposta que respondia a uma situação e, de certa forma, me serve como resposta a um problema que tive com a censura: foi como um exorcismo. É um arquivo que se am-

Figura 4: The File Room (1994). www.thefileroom.org
Fonte: Arquivo do artista.



plia continuamente. Hoje, a forma arquivo já foi incorporada às práticas contemporâneas.

Eu nunca gostei da palavra “pioneiro”. A palavra sugere algo como ser o primeiro a fazer alguma coisa e nunca ninguém é o primeiro. As coisas são realizadas e, se por acaso, alguém está fazendo uma coisa por um lado e outro está fazendo outra por outro, chegam a elas por diversos motivos... Quando alguém assume o papel de pioneiro me parece que existem problemas.

Acredito na busca, que, por sua vez, está ligada a uma postura crítica de não se conformar com a repetição de um modelo. É necessário ter a disposição de correr riscos, de pesquisar outras formas, modelos, que talvez não funcionem. Não devemos temer o risco, o *failure* é superimportante. Nunca me agradou a idéia que todos os trabalhos têm êxito. Mais do que isto: a palavra êxito está fora do meu vocabulário. Um trabalho, talvez, funciona de uma maneira e outros de outra maneira. Por isto, eu gosto de usar a palavra artefato, para me distanciar um pouco da idéia de “objeto” ou “obra”. As palavras que mais uso são “artefato” e “projeto”. Projeto inclui o processo de trabalho e artefato traz implícita uma relação com a audiência, tem o caráter de uma proposta que pode ser ativada. Se a audiência se apropria do trabalho e o ativa, este é um trabalho que pode de certa maneira funcionar. Mas não falaria de êxito ou fracasso de uma determinada proposta, mas diria que funcionou melhor ou pior ou ainda que a audiência a recebeu de outra maneira.

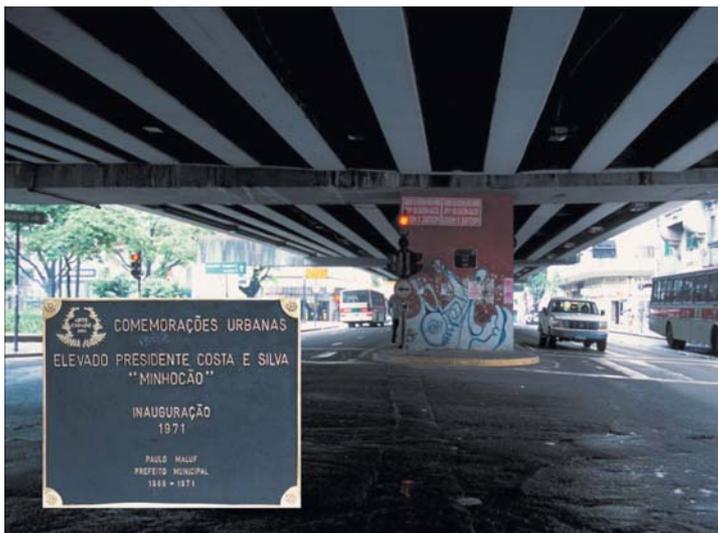
RISCO Você participou de dois eventos, o “Projeto Arte/Cidade”, em São Paulo, e o “InSite” em San Diego e Tijuana, na fronteira entre o México e os Estados Unidos, que tem características bem específicas de periodicidade e de escala, além de compartilharem um posicionamento crítico. Você tem grande experiência nas negociações que envolvem este tipo de trabalho: como avalia as possibilidades e limites deste tipo de mega-eventos, não haveria um conflito entre a postura crítica que eles pretendem promover e todo o aparato institucional e financeiro que eles necessariamente tem que mobilizar?

AM Temos aqui uma discussão de perspectiva e relatividade ou do que deveríamos chamar de

dimensões ou escalas dos acontecimentos. “Arte/cidade” e “InSite” são laboratórios com uma escala que depende de como e do ponto de vista pelo qual são vistos; parecem grandes aparatos, por isso falo de relatividade. São maiores que uma exposição por que implicam em dois ou três anos de preparação, envolvem muita gente e demandam financiamento. Porém, comparadas às Bienais ou às Documentas, revelam-se estruturas mais modestas, lançadas por uma ou poucas pessoas no caso de São Paulo, por Nelson Brissac e equipe, e no caso de “InSite”, por Michael Kriekman e Carmen Cuenca, que tem um diferente curador a cada edição e equipe. Além disso, está o contexto em que se situam (as duas são contextuais) São Paulo e a fronteira. São totalmente diferentes as Bienais, que são estruturas que tem que ver com a cidade, em sua relação com a estrutura da industria cultural. São estruturas de representação da cidade com agendas muito mais complexas. É relativo, pois dependendo com quem se fale, “InSite” não é uma estrutura mínima, mas entre a sua e a de uma Documenta, existe uma diferença. Por isso é relativo. E há o fato de que a periodicidade foi diversa, faltou periodicidade ao projeto “Arte/cidade”. O que me parece mais lógico, muito mais orgânico. Às vezes me pergunto porque as revistas precisam lançar três números por ano? Elas deveriam sair quando tem material, não? Claro que existe o problema de distribuição, das assinaturas, que existem as questões da revista, de periodicidade, etc. Mas, analisado claramente, uma revista teria que sair quando o material é denso e tudo já está pronto.

Tudo isso para dizer que existe uma certa semelhança entre as estruturas do “Arte/Cidade” e do “InSite”, mas são diferentes. Trabalhei nas duas algumas vezes, creio que tem uma estrutura de pesquisa do território específica e que estão explorando práticas que mantém grande relação com o lugar. Das onze edições da Documenta, quantos trabalhos que se voltaram para a cidade, para Kassel? Pouquíssimos: nos projetos “Arte/Cidade” e “InSite” são *hundred per cent*. A totalidade.

Com isso quero dizer que tanto “Arte/cidade” como “InSite” têm uma idéia de laboratório bastante sólida, com uma proposta de trabalhar com mais tempo, no mínimo dois anos, e de trabalhar o lugar.



Figuras 5 e 6: Comemorações Urbanas (1998). Fonte: Arquivo do artista.

RISCO Um dos pontos positivos do *"Arte/Cidade"* é que o projeto foi se reestruturando a cada edição. Entre elas, sem dúvida, houve um salto qualitativo.

AM Foi evoluindo na sua maneira de perceber o espaço público e de entender como artistas e arquitetos podem trabalhar. E esta é a parte interessante da experiência. No *"InSite"* uma descontinuidade de projetos e de curadores faz com que se perca um pouco a experiência. Seria melhor que houvesse certa continuidade. Neste sentido o último projeto de *"InSite"* é muito interessante: Osvaldo Sánchez, cubano que vive no México, se instalou em La Frontera, viveu ai e entendeu, ou pelo menos tratou de entender, o

lugar. É interessante deixar claro a existência de diferentes formatos no conjunto destes acontecimentos culturais, alguns estão investigando e correndo riscos, outros nem tanto.

RISCO Uma série de temas da agenda contemporânea da arquitetura tem destaque em sua reflexão há algum tempo. Dentre eles a relação entre espaço, poder e capital, que se manifesta nas cidades-mercadorias ou mesmo na profusão dos não-lugares como espaços de processamento de pessoas. Como você vê o cenário atual da arquitetura? Você destacaria alguma prática neste campo que mantém uma distância crítica frente ao contexto que você mesmo apresenta?

A. MUNTADAS: Creio que a arquitetura tem certas limitações de liberdade, por sua própria prática e pela questão da funcionalidade. Ou seja, a arquitetura guarda uma especificidade que é, junto com o urbanismo, construir a cidade e resolver uma série de problemas e de funções. Por isso, o arquiteto está criando pautas e uma série de situações de cidade. Mas também a funcionalidade coloca limitações à arquitetura, quando comparada com a arte. A arte parte de uma situação alheia a qualquer tipo de funcionalidade. Se o trabalho, feito sem nenhum tipo de limitação ou concessão, com o passar do tempo, ganha alguma função ou uso, melhor ainda. Mas é uma contrapartida.

Vemos muitos trabalhos que podem ser considerados casos de estudos ou protótipos. Há trabalhos que logo servem para os praticantes de outras disciplinas, inclusive para arquitetos e artistas. Existe uma posição de funcionalidade, se goste ou não, é muito positiva, mas, que às vezes pode acabar limitando. Alguns arquitetos, especialmente nos últimos anos, encararam a arquitetura como

uma disciplina próxima à arte, explorando formas, propostas e projetos com um grau de liberdade comparável ao da arte.

Alguns arquitetos trabalham hoje no espaço da arte porque lá encontram uma liberdade que não encontram no espaço da arquitetura. Já debati muito este assunto em minha disciplina de pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e em outros ateliês, onde encontro grupos de artistas e arquitetos. Quando fazem alguma proposta no espaço público, em um terreno ou em algum espaço no qual se pode criar uma situação de intervenção, eles, como arquitetos, são obrigados a registrar legalmente o projeto. Mas, trabalhando como artistas, não. Esta escolha, então, faz uma parte de uma estratégia de intervenção. Há toda uma geração enfronhada com estas questões: Santiago Cirujeda em Sevilha é um bom exemplo. Outras práticas como Torolab na fronteira ou o pessoal do Bijari no Brasil ampliam estes territórios. Parece-me lógico que os arquitetos

Figura 7: StandBy, 51ª Bienal de Veneza (2005). Fonte: Arquivo do artista.

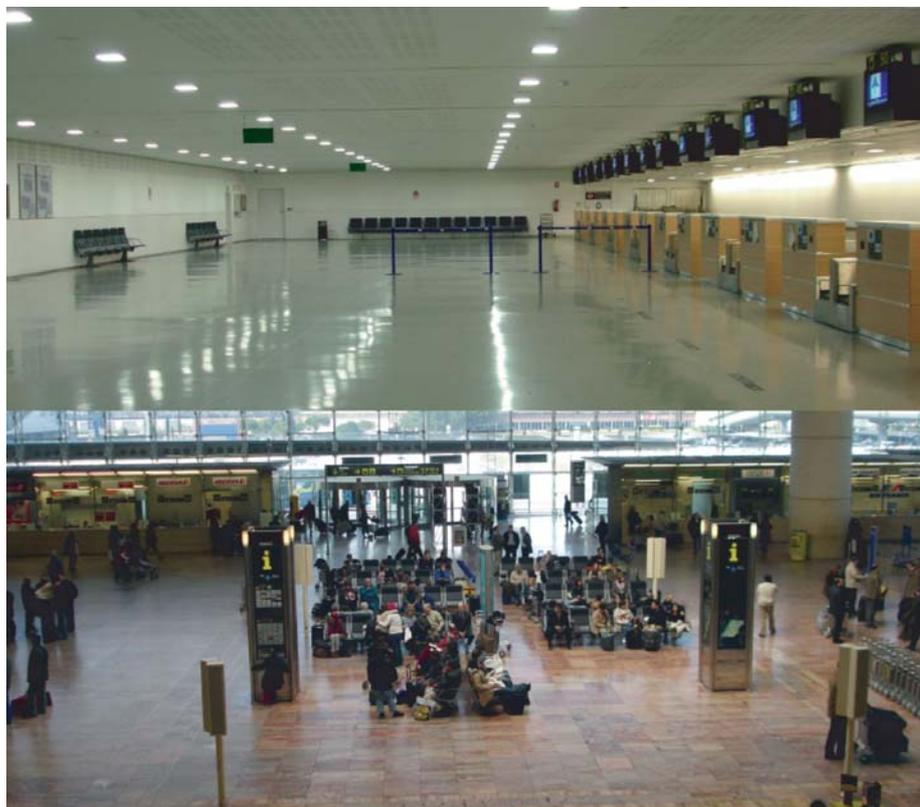




Figura 8: StandBy, 51ª Bienal de Veneza (2005). Fonte: Arquivo do artista.

tos confrontem a cidade e a rua, que a confrontem a pé e de uma maneira física. Os arquitetos conhecem melhor que os artistas - e de uma maneira mais ampla - os problemas da cidade, uma vez que em sua prática está implícita a idéia de espaço, de espaço urbano. Ou seja, um certo tipo de envolvimento social levou os arquitetos a práticas que antes eram apenas dos artistas. Neste momento, o diálogo entre artistas e arquitetos pode ser muito interessante.

Eu diria que "colaborações" é uma palavra muito complexa - O que é colaboração? - cada um entende como quer. Para haver uma verdadeira colaboração é necessário começar desde zero, é necessário conhecimento mútuo e todo um processo de respeito e de compreensão. E não falo de respeito no sentido formal da palavra, mas no sentido em que duas pessoas se interessam uma pelo trabalho da outra e de disposição para o diálogo. Ou seja, uma colaboração dificilmente acontece da noite para o dia: é resultado de todo um processo. Mas creio que as portas estão abertas.

De vez em quando é interessante ver até que ponto é possível intervir nos meios, nos sistemas. É claro

que pode soar naïve ou ingênuo afirmar que propostas de artista e arquitetos possam mudar alguma coisa na cidade ou realmente constituir alternativas. Bem, acho importante que se façam estas experiências. Algo permanece e isto, o "algo permanece" é importante.

RISCO Talvez possamos estabelecer uma comparação entre a sua prática artística e a prática discursiva de Rem Koolhaas. Ambas são imbuídas de um alto empenho que se desdobra em uma percepção extremamente aguçada da realidade contemporânea. Ambas exploram estratégias de correlação de dados das dinâmicas urbanas e de torná-las evidentes. Você mantém alguma interlocução com ele? Que tipo de interlocução você mantém com arquitetos e urbanistas ou com produções práticas ou teóricas realizadas neste outro campo? Em uma entrevista realizada com Juan Guerreros*, você aponta um paradoxo, encontra uma distância entre o discurso e a prática de Rem Koolhaas...

AM Conheço o trabalho de Rem Koolhaas, não sei se ele conhece o meu. Houve momentos em que cruzamos por causa do trabalho, lugares e espaços. Além disso, no momento em que vivemos, a

informação e os interlocutores às vezes, podem ser os mesmos. Entendo que temos alguns pontos de preocupação em comum, sobre os fenômenos da globalização, por um lado, sobre os problemas de especificações e do local, por outro. Creio que ele também atua a partir destes paradigmas, a partir de uma certa funcionalidade e de uma especulação intelectual - digo especulação no sentido positivo da palavra -, que se desvia de sua própria funcionalidade de arquiteto.

Por outro lado, creio que talvez tenha que enfrentar o problema que trazem os escritórios de arquitetura, os grandes projetos, os mega-projetos, que é o da economia. Eu procuro me manter distante dos grandes projetos, ele os incorpora. Ele é muito hábil, também na maneira como recupera os processos econômicos dentro de uma compreensão dos fenômenos contemporâneos contraditórios (melhor, "paradoxais").

Rem Koolhaas nunca é totalmente bem sucedido em sua obra: nelas há algo interessante, fragmentos, como nos filmes de Raúl Ruiz, um cineasta chileno. Nenhum filme seu me parece totalmente redondo, quero dizer, perfeito. Mas em todos eles existem sempre partes muito interessantes. Creio que Koolhaas tem partes de experimentação de materiais, de soluções de programa, invenções de projeto, etc. Dificilmente vejo uma obra de Rem Koolhaas cem por cento redonda, mas é, sem dúvida, alguém que traz contribuições à prática arquitetônica.

RISCO Na entrevista com Juan Herreros ("*Desvelar lo público*", Circo 2004.123), você diz que, afinal, existe uma grande diferença entre o trabalho intelectual e os projetos que realiza Koolhaas.

AM O problema entre a teoria e a prática é que a teoria vai muito mais longe do que a prática. A prática, você a produz, a teoria vai adiante e é muito mais fácil construir um discurso verbal ou escrito do que construir um discurso de prática, seja artística ou arquitetônica. Eu penso que estas contradições, estes paradoxos se colocam em muitos casos; com certeza se colocam na prática.

Ainda que a teoria me interesse, o máximo que faço são entrevistas como esta. Não escrevo textos, meus textos e notas são sobre um projeto. Não

escrevo textos teóricos para resolver uma situação. Considero-me um teórico a partir da minha prática. Por isso os textos estão muito próximos de alguma prática; no fundo são paralelos. No máximo são especulações que podemos fazer em conversas deste tipo, que, às vezes, podem ser mais esclarecedoras que outras. Mas, na prática intelectual de um arquiteto, a teoria pode ir muito mais longe. A idéia sobre a globalização e a idéia de internacional e local e de problemas de estruturas sociais, políticas e econômicas, têm muito a ver com um discurso que me parece muito interessante, mas que às vezes não se reflete na prática.

Outros arquitetos interessantes talvez não quiseram entrar, ou se limitaram à teoria, no sentido de que não constroem e se sentem mais livres para opinar ou especular intelectualmente. Isto eu creio que está na própria estrutura paradoxal da prática.

Por isso, não quero falar de coerência, penso que todos temos contradições. Mas é mais fácil manter a coerência com algo que não é tão grande ou que não envolve tantas pessoas e que não cria expectativas e promessas. Aí estaria o lado político do trabalho urbanístico ou arquitetônico dos mega-projetos. Agora é muito importante que exista gente que pense desta maneira, que entre em contradição, que aconteçam *failures*. Resumindo, são práticas diferentes e, como dizia antes, existem alguns pontos em comum na forma de entender o global e o local, mas com escalas totalmente diferentes.

RISCO Bernard Tschumi, desde a década de 1970, critica com contundência, via Foucault, o papel histórico da arquitetura de representação dos poderes dominantes, a partir da prevalência dos termos forma e função. Em contrapartida, ele aponta para a investigação dos "eventos", em sentido oposto ao da indústria cultural, como um instante de ação reflexiva sobre o espaço – similar ao que você propõe com "*Warning*" – como possibilidade de emancipação intermitente. Você tem proximidade com a obra de Tschumi?

AM A estrutura tradicional de trabalho do arquiteto é o escritório, a firma. Os arquitetos precisam de um escritório estável, com muita gente trabalhando, como pequenas *factories*. Tudo isso implica em uma questão econômica e assim eles têm que aceitar mega-projetos quer queiram ou não,

interessando-se por eles ou não, para colocar em funcionamento a máquina. Essa dimensão de estrutura com que se trabalha, ou seja, o grau de liberdade ou de dependência, conseguir se manter com uma estrutura mínima e que se monta em cada projeto é muito importante para mim. Ou seja, imagine que, hipoteticamente, eu dissesse que meu ideal é construir um edifício racionalista em alguma praia no Caribe ou no Mediterrâneo, que no primeiro andar houvesse alguns ateliês com todas as pessoas com que trabalhei, do mundo inteiro, todos colegas, a quem respeito, e que fosse uma plataforma para discutir e criar projetos. E haveria um segundo andar, no qual eu viveria, com frente para o mar. Isto é uma utopia, por que, em seguida, você dependeria de toda esta gente que você tem que pagar, você teria que ficar feito um louco atrás dos projetos, para acabar aceitando projetos que não são interessantes. E toda esta estrutura é determinada por considerações econômicas. Então é preferível estar só, trabalhar em grupos em diferentes situações e ter uma certa liberdade ou, pelo menos, não acumular responsabilidades. Porque, quando se trabalha em equipe, surgem problemas econômicos, cada pessoa tem uma família e você acaba dependendo de muita gente. E, quando surgem dificuldades, há dispersão nos escritórios e as pessoas acabam indo embora, etc. É uma questão de estrutura e de escala de trabalho. Esta idéia de permanência e de estabilidade não forma parte de minha prática.

Nas escolas, eu sempre digo que o mais importante para um artista ou para um arquiteto é criar para si uma estrutura criativa e prática. Não existem formulas prontas. Poder realizar o trabalho, ter visibilidade, viver de seu próprio trabalho, tudo isso é complexo. Mas, criar uma estrutura criativa a partir de sua própria vida e do trabalho que você faz, disso, creio, que seria necessário falar nas escolas, seria a primeira coisa de que deveríamos falar. O que se coloca nas escolas, formalizações, projetos, historicismos? - Bem, como você vai viver de tudo isso, e além do mais, de maneira criativa?

RISCO Neste sentido, da necessidade de manutenção de uma estrutura, o Bijari, por exemplo, encontrou uma estrutura que tem um núcleo de trabalhos, que eles chamam artísticos, e outro que é um núcleo de trabalhos comerciais, desta forma

eles mantêm uma estrutura de trabalho enquanto podem viver.

AM Com certeza viram outros artistas, é, bem, um "fenômeno Robin Hood".

RISCO Voltando à pergunta de Bernard Tschumi, ele tem esta posição crítica perante esta posição histórica da arquitetura em relação poderes dominantes e ele como contrapartida aponta a investigação sobre os eventos, no sentido oposto da indústria cultural, ele pensa o evento como instancia de ação reflexiva sobre os espaços, a gente pensa que é um tanto similar ao que você propôs com a arte, que é a possibilidade de emancipação, instante de emancipação. Você tem proximidade com ele, o conhece?

AM O trabalho de Tschumi eu não conheço tão bem, conheço as "Folies", um exercício interessante em um espaço público. O trabalho remete fortemente à idéia dos pavilhões que existem historicamente e que são lugares de encontro, sobretudo na Alemanha e na Áustria. Também mantém uma relação com o pavilhão de Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona. Talvez, desde uma posição pós-moderna em seu caso.

Neste ponto, existe algo do meu interesse: a idéia de temporalidade. Um trabalho no espaço público não deve ter sempre como ponto de partida a idéia de permanência. A temporalidade pode ser estendida, não tem que ser de três meses ou uma semana; pode ser de três anos, dez anos. O que importa é saber que o trabalho finaliza. Depois pode continuar ou não.

Isto levanta alguns paradoxos: o primeiro é o sentido da memória, o outro é da temporalidade. Ando refletindo muito sobre estes pontos. Coloco muita ênfase no conceito de memória como ponto de referência, de identidade. Estou interessado com o que acontece com os espaços em relação a uma função ou a outras funções possíveis. Ultimamente, tenho pensado muito na idéia da arquitetura e da obra de arte com tempo de caducidade, com data de validade. Você compra um litro de leite e depois de três meses, você o descarta. Por que não pensar que existe um *expiration time*? (ver adiante notas: "A Especificidade do Tempo" e "Expiration Date: Conservação e Preservação")

A Especificidade do Tempo

Antoni Muntadas, notas, 2002

Nos últimos anos trabalhou-se e falou-se muito no meio cultural sobre o conceito de especificidade em relação ao espaço (*site specific*) e foi muito pouco enfocado, ou discutido, aquilo que poderíamos chamar de especificidade temporal (*time specific*).

Há alguns anos entendo estes conceitos como vinculados à idéia de contexto, no qual espaço e tempo se superpõem.

A vontade de incidir em um contexto através da intervenção em um espaço físico definido: cidade, praça, edifício... (por diferentes razões, ligadas à sua história, à sua memória coletiva ou simplesmente relacionadas a uma experiência de contexto imediato) tem sido determinante em práticas culturais nos últimos anos. Não só conceitualmente, mas também formal e virtualmente.

Considerar o tempo como um fator importante - a experiência vivida e a relação com fatos históricos e/ou acontecimentos compartilhados - acrescenta outras dimensões a uma obra.

Seria *Guernica* um trabajo "time specific", ligado a uma especificidade do tempo?

Seria o filme *9/11*, de Michael Moore, um trabalho ligado a um momento e à especificidade dele?

Diria que em ambos os casos a resposta é afirmativa.

Poderia acrescentar que *Guernica* ultrapassa essa especificidade temporal e permanece como um marco na memória coletiva ou como um ícone cultural global desde um ponto de vista histórico, político ou artístico.

Em relação à *9/11*, um bom exemplo de especificidade de tempo - a visão deste filme está voltada para um determinado momento político, embora sua permanência ainda esteja por verificar. Somente sua eficácia em relação à sua agenda política compensa as questões de demagogia ou manipulação - na linha em que John Berger expressou em artigo publicado no jornal *El País* (15/8/04), aquilo que entendemos por propaganda - e que, alguns, especialmente aqueles ligados ao cinema, ingenuamente ou perversamente atacaram. Todos estes aspectos convertem este filme em um bom exemplo de especificidade temporal.

Creio que estas considerações sobre o *time specific* podem nos levar a outras reflexões sobre temporalidade e permanência em âmbitos tão diversos como são a arte, a arquitetura, o cinema, a mídia...

Ações como preservar e manter - enquanto contribuições para a memória coletiva -, ou seja, tendo consciência da temporalidade e da especificidade histórica de uma obra, seja esta escultura pública, intervenção, arquitetura ou trabalho em rede, ou ainda experiências ligadas à necessidade de denunciar situações de urgência, ativismo (maio 68, reivindicações, demonstrações anti-globalização...) são os expoentes máximos da necessidade de afirmar, em ambos os casos, a memória coletiva e o uso do tempo.

A intenção, talvez, será o tempo que nos forneça a resposta.

Para mim, uma obra, da maneira como a vejo no espaço público, é temporal. Nunca assino um contrato permanente. No máximo, realizei o projeto de San José em Puerto Rico por dez anos, muitas vezes meus projetos são por um ano. Por seu custo é lógico que o projeto de Puerto Rico se estenda. Não se pode propor um projeto com um certo custo que dure três meses. Esta temporalidade que existe, por que não procurar controlá-la com a idéia de *expiration time* e transpô-la para a arquitetura? Não é necessário construir para toda a vida, é possível construir muito mais barato, levando em conta que um edifício muda de função depois de 20 anos. Estamos cansados de ver isto nas cidades e os asiáticos têm muita clareza nisso, e mudam por que esta é a realidade. Nós sabemos que um hospital ou uma

prisão se converte em museu e que este se converte em um *shopping mall*. E vemos, nas cidades européias ou latino-americanas, que, depois de dez anos, um edifício ou se converte em uma ruína ou necessita encontrar outro tipo de economia, de função, entre o privado e o público. Todas estas coisas me levam a pensar que talvez tenhamos que construir para vinte anos ou trinta anos e não como se estivéssemos na época dos romanos.

Mas, o que aconteceria se tudo se dissolvesse? Que memória permaneceria? Esta é a discussão que abri. Seria algo semelhante à idéia de como os signos existem nas cidades, os signos que lhe concedem referência. Inclusive a arquitetura como monumento referencial. Em uma cidade como

Barcelona, a referência seria a obra de Gaudí, em uma cidade brasileira a referência seria Niemeyer (arquiteto interessante e paradigmático de todo o modernismo brasileiro). Historicamente, existem casas que, embora não assinadas, são importantes para a configuração urbana. Neste caso, haveria talvez que buscar algum tipo de mecanismo. Por exemplo, o que aconteceu com o pavilhão de Mies van der Rohe? O pavilhão seria um bom exemplo: tinha um tempo de caducidade, que era a exposição internacional de 1928 e foi construído com esta

finalidade e logo se percebeu que era um protótipo de obra tão importante que foi reconstruído. E, talvez, nem seja sempre necessário destruir. O prazo pode ser estendido, vendo que é algo que a comunidade aceitou ou que dentro da estrutura da cidade é emblemática. Portanto, é mantida e se encontra uma maneira de preservá-la. Mas não se preserva sistematicamente tudo. Resumindo, o ponto é que nem tudo que existe precisa ser conservado.

Expiration Date. Conservação e Preservação.

Antoni Muntadas, notas, 2003

1 - NO MUSEU

Cada vez existem mais instituições artísticas, principalmente museus e fundações, nas quais é perceptível uma nova preocupação por aspectos relativos à conservação e à preservação, ou seja: como guardar, conservar e manter obras criadas para existir de forma permanente, mas também - e este é o quid da questão - pela maneira de preservar outros trabalhos, concebidos como temporários ou efêmeros (performances, concertos, media, arquiteturas eventuais, etc.).

Assim, o sentido de colecionar e conservar provoca um grande paradoxo, que se move entre dois polos: por um lado, vivemos em um tempo que se debate entre o consumo desenfreado - a cultura do Kleenex, de usar e jogar fora - e a reciclagem - conscientização da recuperação ou da mudança de uso-; por outro, evidencia-se uma inclinação obsessiva e fetichista por conservar objetos, experiências ou momentos que talvez tiveram uma certa intensidade no tempo e nas condições em que foram produzidos, mas que, através da mediação, da documentação e da preservação, perderam sua razão de ser até se converterem em meras recordações, *souvenirs* ou relíquias.

Neste sentido, é necessário apontar a influência de certas práticas dos anos sessenta e setenta que promoveram uma mudança na atitude a respeito do temporal e que, possivelmente, se encontra na base da atual tendência em direção à recuperação e à preservação.

Qual seria a resposta a este paradoxo, caso exista alguma?

2 - NA CIDADE

Deveríamos considerar a permanência e a temporalidade em relação às mudanças, avaliações e ao seu contexto. O lugar onde as coisas ocorrem, onde são percebidas e lembradas, nos liga a representações urbanas - a cidade como nexos de comunidades e de coletividades - e de suas manifestações - monumentos, anti-monumentos, intervenções urbanas. No espaço coletivo, as cidades confrontam desenvolvimentos e transformações produzidas por necessidades políticas, sociais - habitabilidade, migração...-, urbanísticas, econômicas e culturais. Consta-se como as cidades crescem e conservam suas identidades, arquitetura, monumentos, signos...; a maneira como traçam sua memória em relação à memória coletiva.

O que permanece? O que perdura? O que é selecionado e quem seleciona? De que forma isto acontece?

A maioria destas decisões são de caráter econômico - especulação, gentrificação e mercado - e não consideram o espaço público como um lugar histórico e de convivência, mas como um espaço de representação do poder. Com isso, se incorpora um sentido político, que obriga a avaliar os parâmetros a partir dos quais se estabelece a dicotomia entre temporalidade e permanência.

O que se conserva? O que se destrói? Quem determina estas atuações?

3 - CADUCIDADE?

Na situação atual, creio que seria importante levar em consideração dentro dos processos conceituais, de projeto e de realização, a existência da mudança e o fim previsível das coisas, isto é, o efeito nostalgia como significante negativo. Gostaria de levar esta reflexão para o terreno do urbano, onde a arte, a arquitetura e os signos transformam-se e se deterioram com o correr do tempo. No contexto oriental, a curto prazo, essas transformações se resumem em uma produção *on time*, um tempo definido onde fenômenos econômicos também influem, mas por motivos de realidade contextual.

Deveríamos antecipar, como em outros âmbitos da produção e no consumo do dia a dia, quando e como é produzida a ruína?

Deveríamos considerar um tempo de caducidade?

Este é um tema que dentro da perspectiva do trabalho e da perspectiva da arquitetura me preocupa além de interessar-me por meu próprio trabalho.

RISCO Na década de 70, o arquiteto Frederic Price já propunha algumas de obras com tempo determinado e já apresentava com suas obras um manual de desmontagem de reciclagem depois de dez anos.

AM Frederic Price é um paradigma claríssimo de alguém que tem uma visão. Voltando a Bernard Tschumi, me parece que a idéia do pavilhão, a temporalidade se mantém. Agora, a questão é que a maioria das obras que conheço de Bernard Tschumi são outra coisa. São como as de Rem Koolhaas, com outra escala. Bem, ainda que me interessem, não sou especialista em arquitetura; seria interessante ver em retrospectiva o que aconteceu neste sentido com os textos, propostas e obras de Mies e Le Corbusier.

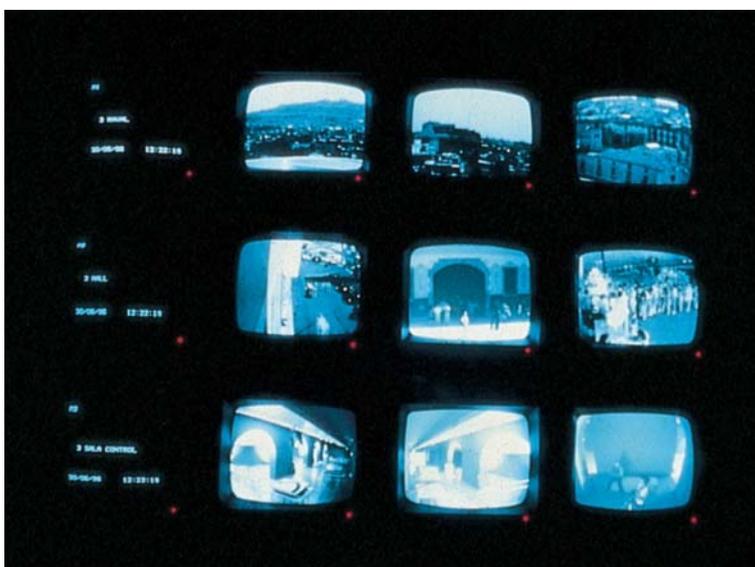
RISCO Por outro lado, a caducidade, a temporalidade programada também é um recurso do próprio sistema capitalista. Como lidar de uma maneira crítica com esta questão?

AM Mesmo havendo tempo de caducidade muita gente continua consumindo. O problema é simples: - "Vocês foram avisados sobre a questão da caducidade, se vocês desejam continuar consumindo, o problema é seu".

RISCO Durante os anos 90, a cidade de Barcelona foi palco de uma série de propostas urbanísticas que acabaram se convertendo em uma espécie de paradigma de renovação urbana como adequação a um novo tipo de capitalismo e que conheceu grande sucesso internacional. Mantendo uma distância crítica a estas propostas, você propôs para a cidade de Barcelona um trabalho bastante ácido sobre este processo, "*Pasajes*". Como foi sua recepção entre os moradores do local onde foi

Figura 9: Desaparicions (1996). Fonte: Arquivo do artista.





Figuras 10 e 11: Sala de Control (1996). Fonte: Arquivo do artista.

instalado e que tipo de repercussão você obteve dos arquitetos e urbanistas?

AM “*Pasajes*” forma parte de uma série de trabalhos meus sobre Barcelona, como “*Desaparicions*” e “*Sala de Control*”. “*Pasajes*” estava relacionado com o *Palácio de La Virreina* - lugar onde expunha meus projetos - que tem uma passagem entre Ramblas e a parte posterior do mercado; uma passagem fechada que abri restaurando a circulação. “*Pasajes*” retoma e explora todas estas colocações mais metaforicamente. Em contraste, “*Sala de*

Control” e “*Die Stadt*” apontam para questões críticas que sim, que realmente aparecem na cidade.

“*Sala de Control*” foi feito para Barcelona, mas poderia ter sido feito em qualquer outro lugar. Era uma exposição em um contexto bem definido, Barcelona e um congresso de arquitetura, UIA. “*Sala de Control*” servia como toque de alerta para que o cidadão vigiasse sua própria cidade e discutia o tipo de responsabilidade que o cidadão deve ter. De como se o cidadão se preocupa com a política, ou melhor, tratava de como ele só se preocupa em

votar a cada quatro anos. Nos Estados Unidos, as pessoas apenas se preocupam em votar quando aparecem anúncios publicitários com campanhas de *advertising* que lhe lembram seu dever de votar. Logo, abandonam a questão nas mãos dos especialistas por quatro anos. Para isto pagam e cobram.

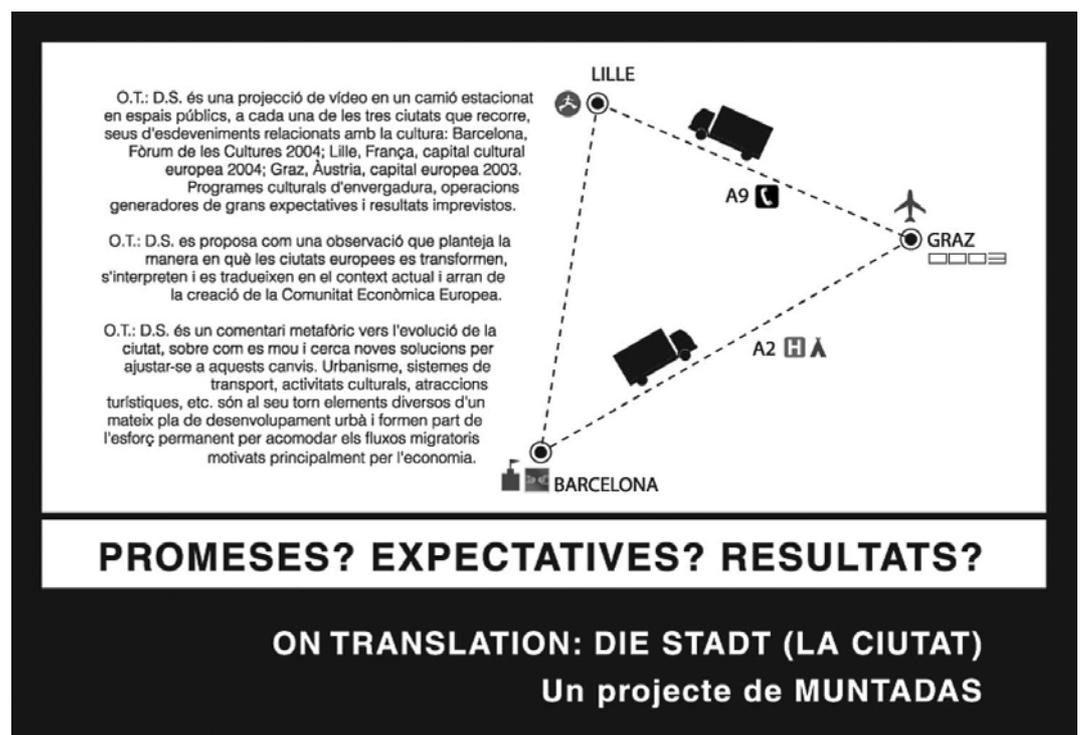
Acontece o mesmo com a cidade. Na cidade existem organizações comunitárias, bairros, zonas e associações de vizinhos. Todos têm a função de vigiar as decisões políticas ou econômicas da cidade e concretamente sobre os espaços que concernem o cidadão. Neste contexto, *"Sala de Control"* é um projeto sobre Barcelona, *"Die Stadt"* comenta a relação entre duas *"Capitals de Cultura de Europa"* (Graz, Lille) e de um *"Foro de las Culturas"* (Barcelona), que ocorreu entre 2003 e 2005 e que foram projetos sobre a cidade como espetáculo e (o que de certa forma, remete ao que falávamos antes, aos mega-projetos) de suas promessas, expectativas e resultados.

lava do fórum como acontecimento inventado para criar cidade. Referia-se a operações, inventadas, de camuflagem cultural para encobrir um projeto, que, em sua origem era urbanisticamente interessante, mas que seus promotores não tiveram coragem de enfrentar diretamente. Existe em Barcelona todo um sistema de espaço contaminado, lixo, gás, um sistema de serviços que criam um território supercontaminado e cheio de complicações. Seria necessário resolver isso e não se limitar a utilizar *slogans* do tipo: "temos a oportunidade de fazer uma cidade olímpica em Barcelona e de ganharmos o mar".

Desde o ponto de vista do urbanismo e da arquitetura é um projeto muito interessante. Por que não encarar os cidadãos e lhes dizer exatamente que o que estamos fazendo? Por que, ao invés disso, para encobrir e justificar o controle no planejamento arquitetônico e urbanístico, toda uma operação de distração foi encenada? Na verdade, deveriam ter dito que o motivo para a criação do Fórum era discutir os equipamentos que resolveriam os problemas. É inverter o problema.

Figura 12: On Translation: Die Stadt (2004). Fonte: Arquivo do artista.

"Sala de Control" se referia à situação política de 1996, ao contexto pós-olímpico e *"Die Stadt"* fa-





Figuras 13 e 14: Die Stadt (2004). Fonte: Arquivo do artista.

A proposta urbanística em si era muito complexa e interessante. Conseguiram atrair arquitetos mais em evidência que, por sua vez, conseguiram pensar um plano que incorporava diferentes estruturas de equipamentos, equipamentos estes que existiam antes fora da cidade e agora fazem parte dela. Como podemos integrar todos estes equipamentos dentro do projeto urbanístico?

Isto foi feito de uma forma inacabada e sob a pressão de uma operação de distração cultural. Como resultado, acabaram propondo algo que não tinha

sentido. Por que propor um “*Foro de las Culturas*” sobre multiculturalismo, sustentabilidade e direitos humanos? Evidentemente, todo mundo está de acordo com que se discuta isso. Mas, pode-se discutir isso em seis meses? E, para isso construir todos os equipamentos a toda velocidade? É um falso *deadline*.

O primeiro problema é que não se terminou a construção destes projetos ou foram mal construídos. E o segundo, em muitos destes casos não se sabia se poderiam ser utilizados ou não. Encarregaram

tarefas não muito claras aos arquitetos. Assim, por exemplo, pediram projetos para responder a necessidades que deverão surgir por volta do ano 2015 ou 2020 e que poderiam ser construídos tanto em Nápoles ou Gênova como em Barcelona. Neste caso, como deve agir o arquiteto? Como pode projetar algo que não sabe exatamente para que vai servir e cujo programa não está completamente definido?

RISCO Voltando à estratégia de inventar cidades, a área do Fórum, depois do evento, ficou vazia, como um deserto.

AM O espaço de Barcelona com as Olimpíadas teve uma operação muito importante, de recuperação da zona do mar e de criação de uma zona de extensão fantástica. Barcelona até as Olimpíadas vivia dando as costas para o mar e neste sentido, esta operação, isto deve ser dito, foi uma coisa interessante.

Agora, não basta? É necessário continuar e criar uma zona lúdica? Se já existem quarenta bares, fazem falta outros quarenta? Até que ponto se consegue beber? Se já há lugar para tomar banho, necessitam-se ainda outros? Eu gosto muito desta equação: indústria do turismo, mais indústria da cultura, é igual à indústria do espetáculo, porque acaba sendo criado todo um espetáculo, com uma série de necessidades, muitas vezes fictícias. O Fórum acabou sendo a equação perfeita e a recuperação do espaço urbano foi o *subtexto*.

Mas, por que chamar de outra coisa a recuperação do espaço urbano? Por que não enfrentar o problema, deixando claras as possibilidades de reciclar a cidade? O cidadão entenderá melhor do que quando descobrir que as coisas não são bem como lhe estão dizendo, que estão caçoando dele. As pessoas não são bobas, e se lhes explica o projeto e existe boa informação (o que por sinal, é algo que falta na comunicação dos projetos), elas sabem o que fazer.

Pelo contrário, preferiu-se discutir entre especialistas e criar uma estrutura política e econômica e o cidadão não tem idéia do que está acontecendo. Não sabe de nada. E se lhe dizem que vão convidar o Gilberto Gil para cantar na praça do fórum, ele

acha ótimo. E que depois que vão convidar Chomsky para falar na praça com fulano e beltrano, ele também acha maravilhoso. É isso o que está acontecendo em Barcelona, teatro de performance. Tanto Chomsky como Gilberto Gil fazem parte da programação.

RISCO Você realiza obras que podem ser caracterizadas como *site-specific*, porém sua carreira o conduziu a expor nos mais diversos lugares e de certa forma seu público é "globalizado". Como você equaciona, em sua obra, esta tensão entre singularidades locais e certas uniformizações promovidas pela globalização?

AM Eu penso que esta é outra pergunta também se responde, pois se move em dois sentidos. Por um lado, existe a constatação de que estamos todos globalizados e que o aspecto da comunicação tem aspectos positivos e negativos como ter um sentido da geografia muito mais universal e conseguir que as informações cheguem às pessoas.

E em seguida, há o emprego destas informações. É como muitas histórias de formalização do vocabulário, de retórica ou de discursos. Um exemplo é a utilização do *"political correct"*. Se nos Estados Unidos não houvesse uma sensibilidade ao gênero, quer dizer, às minorias étnicas, as coisas não mudariam. A partir desta situação, que, via de regra, se originou nos Estados Unidos, as pessoas tornaram-se bem mais sensíveis a questões como multiculturalismo, gênero, às questões das minorias. Vimos, nos últimos 40 anos, muitas mudanças neste sentido. Na Europa houve um momento político em que havia que colocar cinquenta mulheres por que havia cinquenta homens. Estas fórmulas são redutivas, caso analisadas objetivamente, mas, por outro lado, elas estão construindo uma sensibilidade. Claro que as coisas não são tão simples assim, mas chega um momento em que você está em uma discussão de jurado, e você se pergunta por que não há nenhuma mulher presente: - Onde está esta outra sensibilidade? Ou você está em Nova Iorque e pergunta: - Como não há ninguém representando a comunidade latina ou afro-americana? Então estas idéias, que a princípio podem parecer ser muito mecânicas, estão levando pouco a pouco a uma sensibilidade sobre o social que é muito importante.

Claro que não é possível sustentar um discurso global: é necessário particularizar em cada caso. Ou seja, não se pode aplicar aquilo que foi proposto para Bombaim em São Paulo, por que são contextos totalmente diferentes. Agora, noções gerais sobre emigração, sobre grupos sociais, sobre a forma de como a sociedade está constituída economicamente podem ser colocações úteis para começar a analisar uma situação local.

RISCO Está claro que sua obra sempre parte de uma situação local. Por outro lado, há um público que é local e que está sendo inserido em uma esfera global ideológica ou de discursos. Você falou das diferenças entre interpretações da sua obra, a globalização gera uma tensão no modo das pessoas ver e entender?

AM Um mesmo trabalho é percebido de forma diferente em cada lugar. Alguns trabalhos precisam ser contextualizados, um exemplo é "*Stadium*", do qual houve doze versões. Há outros trabalhos que possuem uma formalização que os fazem compreensíveis sem a necessidade de contextualização.

RISCO Você vem ao Brasil desde a década de 1970 e mantém um intercâmbio constante com artistas brasileiros como Regina Silveira, Ana Tavares e Lucas Bambozzi. Hoje, o motivo de sua vinda é o convite da artista plástica e professora da ECA-USP Ana Tavares para ministrar uma disciplina de pós-graduação. Dado que você tem certa intimidade com esta produção seria o caso de perguntar-lhe qual parte dela lhe interessa, parece significativa ou com a qual você mantém algum tipo de interlocução.

AM As primeiras pessoas que conheci no contexto brasileiro a princípio dos anos 70 foram Walter Zanini, Regina Silveira e Júlio Plaza. Eles me abriram portas e sempre serei grato à sua generosidade e amizade. A partir daí meu círculo foi se estendendo. Esta foi à primeira geração que conheci. Antes havia encontrado Hélio Oiticica, que fez pensar por meio de sua obra, em que flui muito a "brasilidade" (*brasileñalidad*), e que faz muita referência a uma idéia muito clara de cultura popular e do espaço do Rio de Janeiro. A relação com Cildo Meirelles também tem sido importante. Logo apareceu uma outra geração mais jovem, a partir das aulas ou das relações de trabalho, como Ana Tavares, Mônica

Nador e com muitas outras que teria que citar, Rejane Cantoni, Arlindo Machado e Ricardo Basbaum. São de outra geração e me parecem muito reflexivas e muito interessantes; dão ao contexto brasileiro uma identidade que talvez falte a outros países.

Esta relação com o contexto brasileiro está ligada a uma questão biográfica. Eu sempre digo que arte e vida estão relacionadas. O fato de ter estado aqui e ter conhecido estas pessoas é uma questão vital e também prática. Quando me perguntam: - "Mas, você é espanhol, catalão, francês ou americano?", respondo: - "Bem, nasci em um lugar, vivo onde trabalho e minhas obras pertencem ao lugar em que foram feitas". Tenho obras brasileiras, canadenses, espanholas ou francesas, etc.

Há lugares que foram importantes para o desenvolvimento de meu trabalho, como Canadá ou Brasil, os Estados Unidos e a França. São os lugares que me acolheram. Considero que participei, de certa maneira, da cena brasileira, conheço-a, interesse-me por ela e a segui de perto. E posso dizer o mesmo do Canadá. Neles há pessoas que respeitam seu trabalho, em que você respeita as pessoas e com as quais você constrói um diálogo: são os interlocutores que você possui.

Eu sempre digo que acho mais cômodo trabalhar aqui que em outro lugar. É um lugar que conheço bem. Encontro, sobretudo em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro, uma vida cultural interessante, mais no sentido da produção do que de equipamentos estruturais (de todo o sistema, não só de mercado, mas tudo o que tem de relação, *feedback*, autogestão). São Paulo, culturalmente, é uma das grandes cidades americanas, comparável a Buenos Aires desde um ponto de vista histórico como cidade, uma cidade muito vital. Também citaria Havana, Bogotá ou a Cidade do México como outros lugares com uma grande produção cultural.

RISCO É forte atualmente a produção artística que apenas a comentar o mundo à sua volta, mas também pretende ter uma inserção crítica nele. De certa forma, seu trabalho não só foi um dos primeiros desta tendência, mas também apresenta uma surpreendente consistência e continuidade. Como vê o fortalecimento desta tendência?

AM Outra vez voltamos à palavra paradoxo. Não consideraria estes trabalhos como resolvidos, por que as coisas não se resolvem, são intenções, preocupações e tentativas, mas que dificilmente se integram. Integram-se desde o ponto de vista do espaço protegido, do espaço da informação privilegiada.

Existe aqui uma coordenada muito importante, voltamos à idéia de noção de tempo. Não se pode fazer um trabalho com uma comunidade, um grupo, um trabalho ou situação, caso se procure alternativas e não apenas levantar perguntas, sem levar em consideração o tempo. Por exemplo, o trabalho de Mônica Nador ou o trabalho que vi em Cuba. Se você trabalha com pessoas, você não pode trabalhar uma semana, você tem que se enfronhar, se perder e integrar-se na situação. Muito pouca gente o pode fazer e muito pouca o faz. Muito pouca gente tem o interesse e a paciência para trabalhar dentro destes paradigmas. Então, muitas vezes, estas propostas têm restrições ou permanecem como uma formalização. Quando o tempo é limitado, não julgo ruim; por isso sempre digo que alguma coisa permanece, mas seria melhor considerá-los como protótipos com suas próprias limitações.

RISCO A Bienal deste ano apresenta uma proposta curatorial bastante definida e inovadora. Ao mesmo tempo em que elimina as representações nacionais – molde expositivo que você critica na Bienal de Veneza –, ela absorve uma parcela da arte contemporânea engajada na esfera da crítica e de atuação no cotidiano. Tal aposta acaba por evidenciar as duas pontas de um mesmo processo contemporâneo que coaduna superação de barreiras nacionais e exclusão social. Como você avalia os resultados dessa proposta curatorial?

AM Esta Bienal me parece um avanço em relação às últimas. Ela retoma algumas coisas que Zaninni havia proposto em 1982 ou 1983 e que tinham sido esquecidas ou silenciadas. Eu considero as bienais de Zaninni muito corajosas. E foram silenciadas por que ainda era cedo para se eliminar certas coisas. Havia coisas que não eram para serem eliminadas: eliminava os países, eliminava os pavilhões e eliminava os prêmios e não havia festas, não havia *parties*, nem pessoas e nem fofocas. E então se comentava que era uma bienal muito

marxista, uma situação muito *dry, no colorful*, era uma bienal em preto e branco. Ele começou a dar atenção a práticas fora do estabelecido.

Na última Bienal retomaram algumas de suas idéias, em contraposição às anteriores, que foram muito caóticas. Retomaram uma situação de projeto, aceitam o projeto, o executam e se dialoga com um curador. Mas, esta bienal ainda me dá a sensação de ter ficado no meio do caminho: seria por que não tiveram suficiente tempo? Ou será que não conseguiram financiamento suficiente? Ou será por que ainda não aprofundaram o suficiente esta experiência, entendendo que as obras devem ser veiculadas, apresentadas e contextualizadas de uma outra forma. Duas Documentas, Manifestas e Bienais já trabalharam neste sentido, mas ainda não se encontrou a maneira adequada de apresentar este tipo de trabalhos, que não se pode apresentar em formulações museísticas ou expositivas que pertencem a um outro tipo de práticas, mais formais.

Ou seja, considero a experiência positiva, vejo indícios e sinais positivos de que aos organizadores lhes interessa outra coisa e percebem outras coisas. Mas não vão até o fim na apresentação e contextualização dos trabalhos ou em disponibilizar a informação necessária – em uma bienal com entrada franca, com um público desinformado, é necessário dar informação paralela, que não equacione a obra, mas que a contextualize e a situe. Isto não quer dizer que seja necessário ser pedagógico ou didático, não. A obra tem que explicar a si mesma, mas tem que ser apresentada com o máximo de rigor e de forma que tanto estética como eticamente seja compreensível. O cuidado em contextualizar as residências e projetos específicos me pareceu positivo, ponto de partida de uma nova forma de trabalhar e entender o trabalho.

RISCO Quanto ao paradoxo contemporâneo: pretende superar as diferenças nacionais, dentro de um contexto de exclusão social. A presente edição representa isso na medida em que, eliminando estas representações nacionais, traz para dentro da bienal este cotidiano excludente.

AM Bem, talvez desapareça a institucionalização, a oficialidade. Por exemplo, quando fiz o pavilhão de Veneza, tive que assumir que representava um

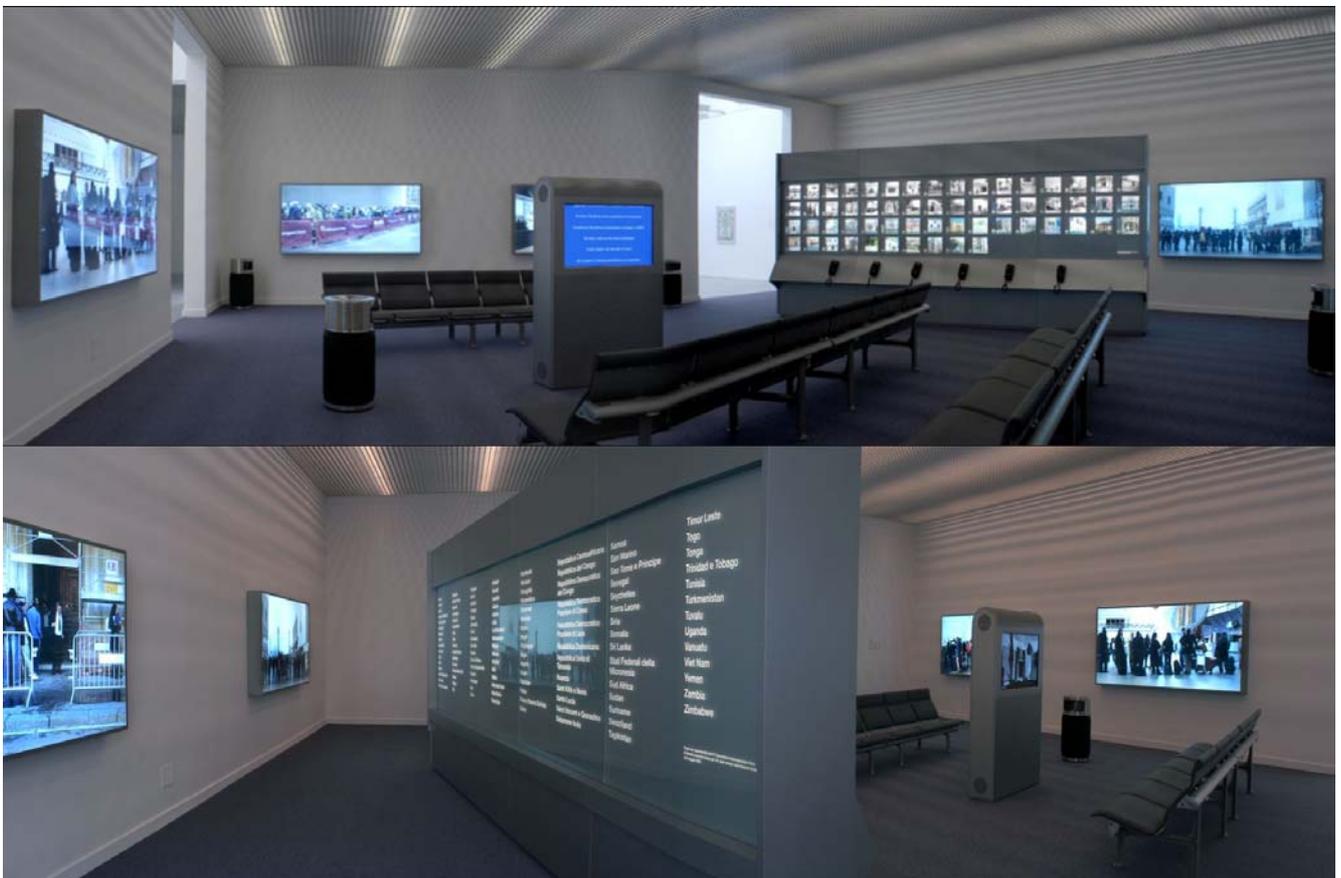
país. Ou seja, eu me identifico com muitos aspectos da Espanha, historicamente e agora, mas representar não é o *rol*. Não aceitava a idéia de representar como algo oficial, aceitava a idéia de apresentar, apresentar uma estrutura e uma problemática. Entre representar e apresentar existe uma grande diferença.

Concordo com que desapareçam as oficialidades e as representações de países, para dar lugar a outras problemáticas que não as de representação, mas sim as que aparecem pela não-representação, precisamente, por sua invisibilidade.

Uma grande parte do que se faz hoje em dia é tentar dar visibilidade a situações invisíveis, o que creio ser interessante. Sempre me preocupou o invisível, por que é algo que está atrás, ou entre, *in between*, ou seja, as coisas que não se mostram à sociedade. Considero muito importante conse-

guir que estas sejam vistas. Existem centenas de práticas artísticas que não resolvem nada, mas dão visibilidade a problemáticas de gênero, problemáticas de marginalização, como as de Kristofer Wodiczko, que, claro, não está solucionando os problemas dos *homeless*, mas sem dúvida está contribuindo para que estas coisas sejam discutidas, para as fazer visíveis. Ou de amnésia pública, como Dennis Adams, ou de crítica institucional, como Hans Haacke. Outros estão dizendo coisas com seu trabalho que servem para chamar a atenção e conscientizar à sociedade. Resultados positivos, soluções? Nenhum, se vistos desde o ponto de vista político ou de gestão cultural e de solução de um problema. Trata-se de entender as coisas de outra maneira. Nem todo mundo faz de tudo, cada um tem uma função e pode fazer o que sabe fazer, ou quer fazer e o que pode fazer e com isso, talvez, contribuir a uma certa sensibilização.

Figura 15: I Giardini: 51' Bienal de Veneza (2005).
Fonte: Arquivo do artista.





Figuras 16 e 17: *I Giardini* (2005). Fonte: Arquivo do artista.

RISCO A sua obra "*I Giardini*", que conformou todo o pavilhão espanhol na 51ª Bienal de Veneza, em 2005, possui diversas camadas de tradução. Uma das mais contundentes é a que toma a ordenação espacial, a arquitetura e o urbanismo, como parte de um dispositivo discursivo ou mesmo instrumental de legitimação do poder. Outra é a recorrência de certos comportamentos sociais comuns às cidades contemporâneas ligados à cultura, ao turismo e ao avanço das tecnologias de comunicação. No centro dessa reflexão você colocou a Bienal, o recinto da mostra e a cidade de Veneza.

"*I Giardini*" amplia a escala temporal e espacial que mobiliza. Podemos dizer que, a partir de Veneza, comenta os processos históricos de transformação do uso dos espaços urbanos entre o final do século XIX e o início do século XXI. Como será, nesse sentido, seu trabalho para Sevilha 2008?

AM Para a Bienal de Veneza, o pavilhão espanhol foi dedicado a "*On Translation*", sobre as problemáticas da tradução cultural. Propus o projeto específico "*On Translation: I Giardini*" sobre as características contextuais e sobre a perda do espaço

público nos *Giardini*. Falava também de Veneza, da Bienal em si e do que representa.

Durante a Bienal, me propuseram apresentar o pavilhão em Sevilha, em um novo centro cultural que se pretendia construir. Pensei que não teria sentido apresentar algo fora de contexto. Esta proposta, então, a refizemos e propomos um projeto em duas partes: uma é a apresentação de projetos urbanos, acompanhada de uma publicação, no qual se apresentavam vários trabalhos urbanos recentes: o projeto de Puerto Rico, o projeto de Bremen, o projeto de São Paulo no Arte/Cidade, o projeto de Veneza e "*Die Stad*", além de notas, descrições, diagramas, vídeos, etc. Uma exposição supostamente objetiva e documental - com a colaboração de Enric Franch e de Valentin Roma - uma maneira de trabalhar e apresentar projetos urbanos. A primeira parte da proposta era essa, acabando o percurso em um espaço vazio, com sons gravados em Sevilha, sons urbanos, dos bares. Isto daria início à proposta "*Hacia Sevilla 2008*". A primeira parte dos projetos urbanos teria sido apresentada, com o que abriríamos a possibilidade de discursos so-

bre 2008. É algo que está em aberto, vamos ver o que acontece.

Quando Sevilha queria ser sede dos Jogos Olímpicos, em 2008, Madrid disse: "Não! Somos nós que competiremos com Londres, Paris e Moscou". De toda esta frustração em Sevilha, de não ter tido possibilidade de competir, sobrou um "vazio de 2008", que repercutiu nos cidadãos e a partir do qual eu propunha promover um acontecimento de exorcismo, para ver o lado positivo do fato de não terem sido realizadas as Olimpíadas. Artistas e arquitetos seriam convidados e se faria uma chamada pública para a apresentação de projetos mais ou menos utópicos para Sevilha. E esta é a proposta, veremos se vingará.

A proposta seria fazer um acontecimento inventado de um vazio, mas considerando que, talvez, a frustração tenha sido positiva. E propõe a intervenção de artistas, arquitetos e pessoas de outras áreas. Teriam que se apresentar em equipes interdisciplinares.