



Au sortir de la léthargie :
l'art et la vie publique à São Paulo
au tournant du siècle

Suely Rolnik

→ Au milieu des années 1980, le critique français de cinéma Serge Daney séjournait à São Paulo dans le but de préparer un reportage pour le journal *Libération*, intrigué par le fait que cette ville n'existait pas en tant qu'image, malgré qu'elle soit la plus développée et mondialisée d'Amérique latine, et l'une des plus grandes villes du monde. Il n'était manifestement pas intéressé par les portraits idylliques du paysage urbain comme dans les cartes postales, avec ses impressionnantes lignes d'horizon et ses univers superposés, ni par l'exotisme de son architecture hybride à la Frankenstein. Ce n'était pas la forme de la ville qu'il souhaitait voir représentée. Il n'était pas davantage intéressé par sa capacité à fournir des images pour une énième opération de marketing du capitalisme mondial intégré,

Awaken from Lethargy:
Art and Public Life in São Paulo
at the Century's Turn



In the mid-1980s, the French film critic Serge Daney stayed in São Paulo for a while to do a report for the newspaper *Libération*, intrigued by the fact that this city did not exist as an image, despite being the largest and most globalized in Latin America, and one of the biggest cities on earth. Clearly he wasn't interested in postcard portraits of the urban landscape, with its impressive skylines, its hybrid, Frankensteinian architecture, its superimposing universes. It was not the form of the city that he wished to see represented. Nor was he interested in its potential to furnish images for yet another marketing operation of integrated world capitalism, using now-digitized montage techniques to cosmetically veil the cruel traits of the great cities, enveloping them in glamour to integrate them to



utilisant désormais des techniques numériques de montage pour voiler de façon cosmétique les traits cruels des grandes villes en les enveloppant de glamour, afin de les intégrer à l'économie touristique mondiale et de séduire des investisseurs potentiels, ou plus encore, de transformer la ville en image, en une représentation aliénée qui opère comme un miroir déformant dans lequel ses propres habitants parviendront à se reconnaître. Ce qu'il recherchait plutôt, sans doute, c'était des expressions, des problématisations de l'expérience redoutable de cette ville dans sa singulière complexité, son intensité, son infatigable capacité de production, mais aussi et par-dessus tout, dans ses ambivalences criantes, sa stupéfiante dépolitisation, sa production brutale de différences figées dans des catégories imaginaires d'êtres humains séparés par des abîmes qui paraissent infranchissables, dans l'exercice d'une cruauté sans vergogne, que l'on retrouve difficilement dans les autres centres urbains de la planète mondialisée, où non seulement les abîmes existent, mais se creusent toujours davantage. Je suppose que Daney recherchait plutôt des productions de sens critique exprimées en images.

the globalized tourist economy and to seduce possible investors, or even more, transforming the city into an image, into an alienated representation that functions as a distorting mirror in which its own inhabitants may come to recognize themselves. What he undoubtedly sought instead were expressions, problematizations of the striking experience of this city in its singular complexity, its intensity, its tireless productive potential, but also, and above all, in its crying ambivalencies, its astounding depoliticization, its brutal production of differences congealed into imaginary categories of human beings, separated by abysses that appear unbridgeable, in an exercise of such shameless cruelty that it is quite difficult to find anything similar in other urban centres of the globalized planet, where abysses not only exist, but are growing ever deeper. What Daney sought, one supposes, were inventions of critical meaning expressed in images.

I cannot recall which answers Daney found and recorded in the three essays published by the paper; but the question that the French critic asked of the city, from the distance of his position as a stranger and with his special sensibility to images, lingers

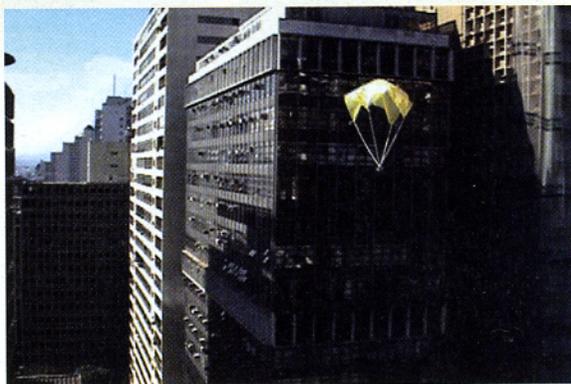


Je ne me souviens pas des réponses trouvées et consignées par Daney dans les trois essais publiés par le journal, mais la question posée à la ville par le critique français, depuis la distance de sa position d'étranger, avec sa sensibilité particulière aux images, persiste dans ma mémoire. Elle se répercute dans la perplexité ressentie face au milieu artistique de São Paulo, du moins le milieu plus visible. Sur le plan de la créativité, l'on retrouve assurément plusieurs œuvres de grand talent, de rigoureuses recherches formelles, des discours compétents, la fine fleur de l'intelligence, des musées et des galeries activement présents par le truchement d'expositions, petites et grandes. Sur le plan commercial, la capacité de mobilisation du marché local est évidente, de même que son aptitude à dialoguer avec le marché de l'art international pour la promotion de produits artistiques «*made in Brazil*» (il suffit de rappeler le «*boum*» du marché de l'art brésilien et son entrée triomphante sur la scène internationale au cours des années 1980 et au début des années 1990). La présence est également notoire, dans la ville, de collectionneurs attentifs et des habitués vernissages, bondés d'artistes, de critiques, de commissaires et de mondains. Tout ceci occupe une large place dans les médias, spécialement dans les pages mondaines et les chroniques quotidiennes.

Toutefois, il plane aussi dans l'air une surdité en rapport avec le vertige produit par une telle cité, vertige toujours plus violent dans l'expérience quotidienne. Une sorte de coma semble s'être emparé du rapport entre les forces de création et ce qui les mobilise : les sensations produites lors de la rencontre entre la subjectivité de l'artiste et la trame complexe de l'altérité des environnements urbains. Cette altérité, à São Paulo comme dans toutes les grandes villes contemporaines, est hautement variée et variable ; mais dans ce cas-ci, exceptionnellement,

in my memory. It reverberates in the bewilderment one feels before the São Paulo art scene, at least, the most visible scene. On the creative side you will certainly find many works of great talent, rigorous formal investigations, competent discourses, fine flowers of intelligence, museums and galleries with an active presence at exhibitions large and small. On the commercial side, the mobilizing capacity of the local market is obvious, as well as its ability to dialogue with the international art market for the promotion of artistic products *made in Brazil* (it suffices to recall the so-called "boom" of the Brazilian art market and its celebrated entry onto the international scene in the 1980s and early 1990s). Also noteworthy is the presence in the city of attentive collectors and the customary vernissages, packed with artists, critics, curators and socialites. And all this occupies ample space in the media, particularly in the people pages and daily chronicles.

Hovering in the air, however, is also a deafness to the vertigo that a city like this provokes, always more violently, in everyday experience. A kind of coma seems to have fallen upon the relation between the forces of creation and what mobilizes them: the sensations engendered in the encounter between the subjectivity of the artist and the complex weave of otherness in urban environments. This alterity, in São Paulo as in all big contemporary cities, is intensely varied and variable; but here, somewhat exceptionally, the local situation is characterized by a particularly asymmetrical access to citizenship. The sensations generated in this heterogeneous, changeable and cruelly unequal encounter tend in the best of cases to perturb the current representations and the corresponding forms of life, provoking crises and imposing themselves as urgencies that seek passage, as construction of reality, as production of meaning.



rage d'expérimentation, produisant des dispositifs puissants à travers lesquels se sont créées des œuvres uniques. En second lieu, parce qu'au Brésil l'interruption massive de ce flot accomplie par un néolibéralisme triomphant s'est amalgamée aux répercussions persistantes de l'après-coup d'une dictature brutale pour produire une version monstrueuse de l'univers en voie de consolidation sur la scène internationale. Un monstre né de l'impuissance des forces du désir de créer et de résister dans un tel contexte, en raison probablement de la terreur causée par un trauma au-delà de la limite du tolérable et, par conséquent, de la possibilité de réagir et de mobiliser un travail d'élaboration. C'est un fait établi, après un siècle de psychanalyse, que l'assimilation de tels traumas requiert trois générations pour soigner ses effets toxiques d'une interruption du flux vital – des effets qui demeurent actifs, malgré l'oubli défensif de la blessure au cœur des forces de création et de résistance.

Puis tout à coup, au tournant du siècle, une nouvelle forme de production artistique voit le jour, d'abord à Rio, puis à São Paulo, où elle a commencé à proliférer à une vitesse étonnante depuis deux ans. Elle survient dans le contexte d'un mouvement qui s'est répandu à travers le monde depuis le milieu des années 1990, déclenché par de jeunes artistes visuels (qui utilisent souvent les nouveaux médias), des performeurs, des groupes de théâtre, des musiciens, des DJ, etc. Ces groupes font des interventions dans la ville, parfois en collaboration avec des mouvements sociaux indépendants et des activistes en tous genres, réunis pour des actions ponctuelles qui rassemblent un nombre variable de personnes selon les questions en jeu. Ils forment ainsi diverses configurations qui s'autodissolvent immédiatement après l'action, préservant leur autonomie nomade.

that traumas of this kind sometimes require three generations to be digested, so as to quell the toxic effects of an interruption of the vital flux – effects that remain active, despite the defensive forgetting of the wound at the heart of the forces of creation and resistance.

Then suddenly at the century's turn a new kind of artistic production emerged, first in Rio, then in São Paulo, where it has been proliferating at astonishing speed over the last two years. It is situated in the context of a movement that has spread throughout the world since the mid-1990s, touched off by young visual artists (often using new media), performers, theatre groups, musicians, DJs, etc. These groups carry out interventions in the city, sometimes with independent social movements and activists of all sorts, gathered around punctual actions that bring together a variable number of persons, depending on the questions at issue. Thus form various configurations that dissolve themselves immediately after the action, preserving their nomadic autonomy.

With different devices and languages, what this movement seeks to break is the enclosure of the supposed identities that separate the city's artists from their others – above all, a certain other inherited from the slave identity so deeply impregnated in the Brazilian colonial unconscious, an identity that transfigures and gains in strength through its admixture with the identity of trash-subjectivity, produced amidst the growing piles of shards thrown off by integrated global capitalism. This rupture only becomes possible because it is carried out simultaneously, indissociably, within the very enclosure of the illusory identity of the artist, of the social level to which s/he belongs, an identity produced, sedimented, throughout the 450-year existence of this city, as the processes of external

Que désire le nouveau mouvement? Percer l'enceinte, rencontrer l'autre et soi-même à nouveau, en tant qu'un soi opérant, qui se produit dans cette rencontre même: se laisser emporter par le vertige qui réclame la réinvention de la ville, de sa réalité et de sa signification [...]

ni paradoxe, bref sans altérité, une vie accessible à ceux qui auraient réussi à s'échapper de l'exclusion, et qui laisse pourtant tout le monde indistinctement dans une position d'humiliation, dans une demande de plus en plus intense d'inclusion et de reconnaissance. Une « appartenance » supposée, sans cesse différée, puisque ces paradis terrestres sont le fruit d'une publicité trompeuse: par principe, ils n'existent pas, puisque leur logique va à l'encontre de la nature profonde de la vie, de son pouvoir de différenciation, qui n'a de cesse de provoquer de la turbulence et par conséquent des crises, avec le besoin de créer et d'agir.

Il existe peu de villes sur la planète où l'on rencontre une telle adhésion sans réserve à la promesse d'un monde hédoniste, un tel désir insistant et une telle force active d'invention et d'action destinés à réaliser ce monde au cours de la propre existence de chacun, en reproduisant tout, en consommant tous les objets, accessoires et services, en se précipitant toujours plus voracement et désespérément pour se différencier des subjectivités-déchets, pour éviter de tomber dans la fosse maudite où sont jetées les multitudes de ceux qui n'y « réussissent » pas. Et ceci, sans compter la grande majorité de la population qui doit ajouter au sentiment d'exclusion de ces illusoire paradises virtuels, une exclusion sociale et économique concrète et des plus violentes.

C'est dans ce contexte que se situe le milieu glamour de l'art, en sa condition de fournisseur de crédibilité et de pouvoir de séduction pour les logos des entreprises qui y investissent, le faisant, qui plus est, avec de l'argent déduit de leurs impôts – c'est-à-dire des deniers publics sous une apparence privée, signe falsifié de la générosité de l'investisseur, de sa fausse complicité avec les mouvements sociaux et culturels et leur fonction vitale.

Que désire le nouveau mouvement? Percer l'enceinte, rencontrer l'autre et soi-même à nouveau, en tant qu'un soi opérant, qui se produit dans cette

everything, consuming all the objects, accessories and services, rushing always more and more voraciously and desperately to differentiate oneself from the trash-subjectivities, to avoid falling into the accursed pit that confines the multitudes of those who never "made it." And this, not to mention the great majority of the population who must add to the feeling of exclusion from these illusory virtual paradises, a concrete social and economic exclusion of the most violent sort.

It is in this context that the glamourized art world of the city is situated, in its condition as a purveyor of credibility and seductive power for the logos of the businesses that invest in it, and that do so, what is more, with money deducted from their taxes – that is, with public money that appears in private guise, as a bogus sign of the investor's generosity, of his fake complicity with social and cultural movements and their vital function.

What does the new movement desire? To pierce the enclosure, to meet the other and oneself again, as a self at work, which is produced in this very encounter: to let themselves be swept up by the vertigo of that which asks for the reinvention of this city, of its reality and meaning, to place oneself at the mercy of this urgency, and to do so because of an urgency that imposes upon one's own subjectivity. What is at work in this art is the world, the relation with the other and one's own subjectivity; what is created is public life. Here the work, strictly speaking, is this event.

Such an involvement with reality has nothing to do with the old model of commitment and militancy – the salvation of the other in the name of a monotheistic truth, albeit an atheist one; a hallucination that soars above reality, claiming to determine it from all the height of its imposingly generic truth, negating its complex threads and its uncontrollable becoming. The other in this outmoded schema is merely the projective screen of a previously delin-



rencontre même: se laisser emporter par le vertige qui réclame la réinvention de la ville, de sa réalité et de sa signification, se mettre à la merci de cette exigence, et le faire en raison d'une urgence qui s'impose à la subjectivité. Ce qui est en œuvre dans cet art, c'est le monde, le rapport à l'autre et la subjectivité elle-même; ce qui est créé, *c'est* la vie publique. Dans ce cas-ci, l'œuvre, à proprement parler, *est* cet événement.

Un telle action sur la réalité n'a rien à voir avec l'ancien modèle d'engagement et de militantisme – le salut de l'autre au nom d'une vérité monothéiste, bien qu'athéiste; une hallucination qui plane au-dessus de la réalité, qui prétend la déterminer du haut de son imposante vérité générique, niant sa trame complexe et son devenir incontrôlable. Dans ce schéma dépassé, l'autre n'est que l'écran projectif d'un personnage prédéfini: une victime qui porterait le rôle de sujet de l'histoire qui nous libérerait de notre culpabilité. Or la nouvelle modalité d'engagement n'a rien à voir avec ce rempart contre la turbulence et le vertige induits par la rencontre vivante avec l'autre – rien à voir avec ce bouclier illusoire dont les effets sont réels et parfois dévastateurs. C'est pourquoi il faut également percer l'enceinte des «soldats de la révolution» – qui n'est pas moins imaginaire et fatale que le château fort des partisans de la foi dans le capitalisme – afin de rejoindre l'autre, et ce faisant, de se rejoindre soi-même. Il s'agit d'un soi qui échappe à toute appréhension stable, puisqu'il se redessine totalement à chaque nouvelle rencontre avec l'autre, par le biais de la vie publique, pour la nommer par son nom. Ces pratiques sont à la fois esthétiques et politiques.

eated persona: a victim bearing the role of the subject of history who will redeem us from our guilt. But the new involvement has nothing to do with this bulwark against the turbulence and vertigo provoked by the living encounter with the other – nothing to do with this illusory shield with real and sometimes devastating effects. And so one must also pierce the enclosure of the “soldiers of the revolution” – no less imaginary and deadly than the stronghold of capitalism's faithful – in order to reach the other, and in reaching the other, to reach oneself. A self that escapes from any stable apprehension, since it sketches itself anew, each time, through the encounter with the other – through public life, to call it by its proper name. These practices are aesthetic and political at the same time. Political, because what is produced is a rupture of blockage in an experimentation which is on the order of a shared expression, that is, a reactivation of public life. Aesthetic, because what is expressed is an invention, an invention of reality and meaning that emerges between oneself and the other, pressed on by the tension of the gap between the two, by the desire to face this tension, by the urgency of straining against the vertigo that the presence of the other causes in the self, and of giving body to what emerges – neither oneself nor the other but the becoming of each, resulting from and participating in a reactivated public life.

The first response of the local media to this sudden appearance in the field of art was silence. To ignore something is a way to keep it from existing, for in São Paulo more than anywhere else in the world, to exist is to expose oneself in the

Political activism meets art, and instead of simply opposing reality in the name of another hallucination projected into the future, it more fully embodies the present, with humour and without *ressentiment*, [...] inventing other ways of living here and now.

Politiques, parce qu'il s'y produit une rupture du blocage à travers une expérimentation qui est de l'ordre d'une expression mise en commun, c'est-à-dire une réactivation de la vie publique. Esthétiques, parce que ce qui s'y exprime est de l'ordre de l'invention, une invention de la réalité et du sens qui survient entre soi et l'autre, provoquée par la tension des décalages entre les deux, par le désir de faire face à cette tension, par l'urgence de prendre en charge la perturbation provoquée en soi par la présence de l'autre, et de donner corps à ce qui émerge – ni soi-même ni l'autre, mais le devenir des deux, découlant de et prenant part à une vie publique réactivée.

La première réaction des médias locaux à cette fulgurante manifestation dans le champ de l'art fut le silence. Le fait d'ignorer quelque chose est une façon de le soustraire à l'existence, car à São Paulo plus que nulle part ailleurs au monde, le fait d'exister équivaut à s'exposer dans le spectacle de glamour quotidien des images produites par les médias, à travers lesquelles la ville se perçoit elle-même. Une compétition féroce pour une place au sein de cet omniprésent showbiz, contre tout et chacun, tient lieu de vie publique au sens propre du terme. Et pourtant, grâce à la croissance du mouvement et à sa fraîcheur, et la précision de plus en plus fine de ses dispositifs, ces pratiques ont très rapidement imposé leur présence, si bien que les médias ne pouvaient plus garder le silence. À sa place, un regard arrogant est ensuite intervenu, disqualifiant ces actions dans leur source même. Par exemple, on a méprisé le terme « collectif », adopté par ces artistes pour désigner le caractère de groupes ou de réseaux impliqués dans leurs actions, des réseaux qui se forment et se dénouent selon les actes en question, requérant chacun sa configuration propre. Or, le mot « collectif » n'est pas neutre. Il possède une longue histoire qui résulte d'un phylum de création et de résistance traversant les époques, changeant chaque fois de figure. Actuellement, par

glamorized everyday spectacle of images produced by the media, through which the city sees itself. Ferocious competition for a place within this omnipresent showbiz, against everything and everyone else, replaces what would be public life in the true sense of the word. And yet quite rapidly, with the movement's growth and freshness, its devices imposed their presence, to the point where the media could no longer remain silent. What came next was an arrogant glance that disqualified such actions at their very birth. Scorn was cast, for example, on the term "collectives," which these artists adopted to designate the character of groups or networks that their actions implied, networks that form and dissolve according to the specific acts, each requiring different configurations. Now, "collective" is hardly a neutral word. It has a long history, resulting from a phylum of creation and resistance that crosses the ages, changing figure each time. In the present, for example, the aura of religiosity and idealization that this word conveyed amid the leftist movements of the early twentieth century dissipates. Political activism meets art, and instead of simply opposing reality in the name of another hallucination projected into the future, it more fully embodies the present, with humour and without *ressentiment*, leaving faith to its artificial paradises and inventing other ways of living here and now. It was the resurgence of this phylum of critical power that the media tried to ignore.

What I have looked for with this issue is quite different from the way the local media tends to represent these movements: I have tried to recognize the resurgence of the flows of artistic production in their confluence with the public life of the city, and to trace their features as they pierce the enclosure like greater or lesser arrows. First, by seeking their beginnings in the 1980s, immediately after the end of the dictatorship. Then, by retracing their path to consistency, as they reactivate increasingly dense levels of urban life, rather than following

L'activisme politique vient à la rencontre de l'art, et au lieu de simplement s'opposer en réaction à la réalité [...] il incarne davantage le présent, avec humour et sans ressentiment, tout en abandonnant la foi à ses paradis artificiels et en inventant d'autres manières de vivre ici et maintenant.

exemple, l'aura de religiosité et d'idéalisation véhiculée par ce mot parmi les mouvements de gauche du début du xx^e siècle se dissipe. L'activisme politique vient à la rencontre de l'art, et au lieu de simplement s'opposer en réaction à la réalité au nom d'une autre réalité, une espèce d'hallucination projetée dans l'avenir, il incarne davantage le présent, avec humour et sans ressentiment, tout en abandonnant la foi à ses paradis artificiels et en inventant d'autres manières de vivre ici et maintenant. C'est la résurgence de ce phylum de pouvoir critique de l'art que les médias ont tenté d'ignorer.

Dans le cadre du présent numéro, j'ai essayé de dresser une carte de ces mouvements très différente de la représentation qu'en font les médias locaux: je me suis efforcée d'identifier la résurgence des flux de production artistique dans leur confluence avec la vie publique de la ville, et de flairer leurs traces qui transpercent l'enceinte comme des flèches de différentes grandeurs. D'abord, en cherchant leurs débuts durant les années 1980, immédiatement après la fin de la dictature. Ensuite, en retraçant leur parcours suivant leur prise de consistance progressive dans la mesure où ils réactivent des niveaux toujours plus denses de vie urbaine, qui ne coïncident pas toujours avec leur chronologie – car les temps se fondent et se mélangent, et dans chaque temps les paliers du corps vivant de la ville travaillés par les artistes sont nombreux et variés. Tout cela dans le but de proposer ce numéro comme un dispositif actif parmi la croûte compacte d'images à travers laquelle sont filtrées les actions artistiques dans la ville.

Le parcours du lecteur débute avec des interventions dans l'espace formel de la ville, abordant un premier niveau de sensibilité (perception) et conduisant la cartographie des représentations spatiales vers la turbulence et la crise, dénaturant la ville et appelant la possibilité de la construction. Mais les installations de Rubens Mano, commentées dans ces pages par Laymert Garcia dos Santos, ne

their chronology – for the times merge and mix, and the levels of the living body of the city with which the artist engages are many and varied at all times. The aim was for the issue itself to function as an active device in this compact crust of images through which the artistic actions filter into the city.

The reader's path begins with interventions into the formal space of the city, touching on an initial layer of sensibility (perception) and bringing the cartography of spatial representations into turbulence and crisis, denaturalizing the city and opening the possibility of construction. But the installations of Rubens Mano, discussed in these pages by Laymert Garcia dos Santos, do not only invite us to an act of simple perception: his devices cut into the density of space as the materialization of a social and political cartography. Here, the alteration of urban space means the production of public life.

Continuing onward, one discovers urban installations realized in the hush of night amidst the very collapse of the dictatorship, a kind of inaugural act in art's contribution to the de-activation of the military regime in the city. These interventions, carried out by the group 3NÓS3, are recounted by one of the three members, Mário Ramiro.

A further step leads to interventions involving the artist's body in relation to the city, in the performance movement that flourished during the re-democratization of the country, described here by Lucio Agra in his dialogue with the multimedia performer Otávio Donasci. This movement partook in the emergence of new territories, above all nocturnal, a rediscovery of collective meeting-places, after the desert of the dictatorship.

From there we turn to the virtual city, where interventions in the sphere of new technologies are visited. Christine Mello describes a movement expanding across this media-saturated city, crossing through the grid of signs whereby integrated world capitalism attempts to track and order the urban imaginary. Lucas Bambozzi's multifaceted work

La situation actuelle a imposé le besoin de réunir les artistes engagés dans des actions urbaines afin qu'ils puissent eux-mêmes discuter de leurs actions, pour découvrir des façons de les concevoir et de les formuler, tout en proposant une réaction à la perversité des médias.

nous invitent pas seulement à faire un acte de simple perception : ses dispositifs coupent la densité de l'espace comme la matérialisation d'une cartographie sociale et politique. Dans ce cas-ci, la transformation de l'espace urbain signifie la production de la vie publique.

En poursuivant, l'on découvre des installations urbaines montées dans le silence de la nuit, au cœur de l'effondrement même de la dictature, une sorte d'acte inaugural dans la contribution de l'art à la désactivation du régime militaire dans la ville. Ces interventions, réalisées par le groupe 3NÓS3, sont décrites par un des trois membres, Mário Ramiro.

L'étape suivante conduit aux interventions impliquant le corps de l'artiste en relation avec la ville, dans le contexte du mouvement de performance qui s'est développé durant la réactivation de la démocratie au pays, décrite dans ces pages par Lucio Agra, en conversation avec le performeur multimédia Otávio Donasci. Ce mouvement a participé à l'émergence de territoires vivants dans la ville, avant tout nocturnes, une redécouverte des lieux de rencontre collectifs, après la désertification résultant de la dictature.

Nous nous tournons ensuite vers la ville virtuelle pour visiter des interventions dans le domaine des nouvelles technologies. Christine Mello décrit un mouvement en expansion à travers la ville saturée de médias, qui traverse la grille des signes du capitalisme mondial intégré quadrillant l'imaginaire urbain. L'auteur examine plus spécialement le travail à plusieurs facettes de Lucas Bambozzi. Ses dispositifs portent sur les réseaux mêmes de communication à travers lesquels circulent ces signes et cela dans leurs différents médias de support – des médias électroniques aux plus physiques, tels que les murs de la ville.

De retour dans la ville concrète en compagnie du critique Ivo Mesquita, nous allons à la recherche d'interventions dans des zones davantage périphériques, telles que rues, murs et intérieurs domesti-

presentes devices that target the very networks of communication through which these signs circulate, in their different support media, from the electronic to the most physical, such as city walls.

Returning to the concrete city in the company of the critic Ivo Mesquita, we seek out interventions into more peripheral areas such as streets, walls and house interiors, all invested as supports for painting. Feinting with its instrumentalization by the art system in order to cover its escape from the museum into urban space, painting seeks to reactivate its powers. The result, beyond all else, is the visual product of an intervention in the rampart of images that blocks people from reaching the other. The colours and motifs with which Mônica Nador adorns the streets of this disqualified section of the city are a way to cross the rampart, for they arise from the living encounter between disparate universes, from the high tension provoked by the gap between them, making the work into a production of public life.

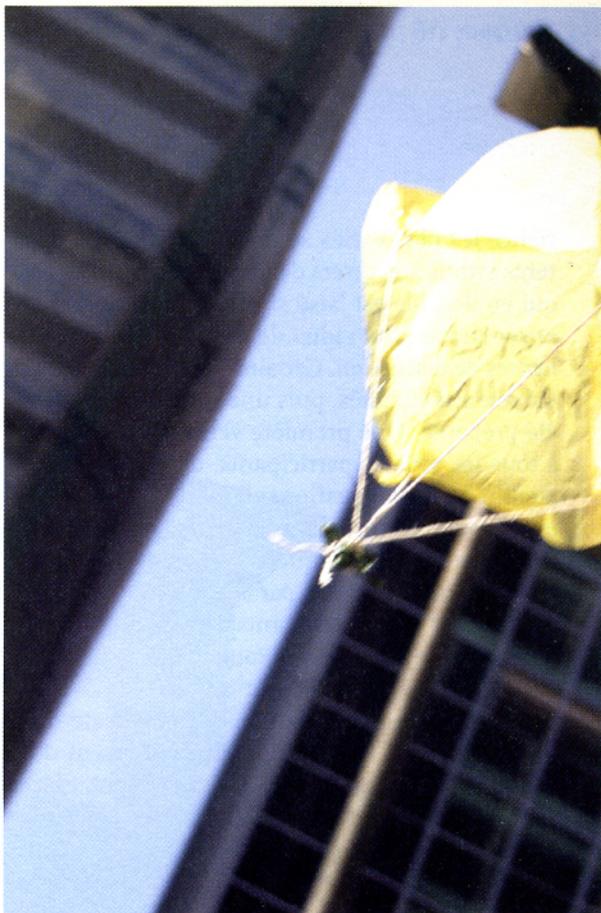
At this point, we take a pause in our artistic journey to be guided through the empirical reality of São Paulo by Nabil Bonduki, an urbanist involved theoretically, politically and practically in confronting the dilemmas of this city, especially the question of housing. He offers a succinct panorama of the local situation, in its historical, economic and cultural dimensions. The text prepares the ground for the discussion of the collectives and their relation to art and to the city, which concludes our itinerary.

Thus, step by step, we arrive at the collective artistic practices of an entire new generation of artists who interfere directly in the relation with otherness, who make their works as exercises of confrontation with what separates them, who refuse to remain confined within suffocating limits. The present situation imposed a need to call together the artists involved in urban actions, so that they could discuss these actions as a group, discovering ways of conceiving and formulating them, while forging a re-

ques, tous investis comme supports picturaux. En ruisant avec son instrumentalisation par le système de l'art afin de rendre viable son échappée du musée vers l'espace urbain, la peinture cherche à ranimer ses pouvoirs. Le résultat, avant tout, est le produit visuel d'une intervention sur le rempart d'images qui empêche d'atteindre l'autre. Les couleurs et les motifs utilisés par Mônica Nador pour décorer les rues de cette partie discréditée de la ville sont l'expression d'une manière de traverser le rempart, puisqu'ils naissent de la rencontre vivante d'univers disparates, de la grande tension causée par le fossé qui existe entre eux, transformant l'œuvre en une production de vie publique.

À ce stade, nous faisons une pause dans notre promenade parmi les pratiques artistiques, pour être guidés dans la réalité empirique de São Paulo par Nabil Bonduki, un urbaniste qui affronte les dilemmes de la ville et spécialement la question du logement, sur les plans théorique, politique et pragmatique. Il nous propose un bref panorama de la situation locale du point de vue historique, économique et culturel. Le texte prépare le terrain pour la discussion des collectifs, de leur rapport à l'art et à la ville, qui conclut notre itinéraire.

Ainsi, nous arrivons pas à pas aux pratiques artistiques en collectifs d'une génération toute nouvelle d'artistes qui interviennent directement dans le rapport à l'altérité, qui font de leurs œuvres l'exercice de confrontation avec ce qui les sépare de l'autre, refusant de demeurer confinés dans ces limites suffocantes. La situation actuelle a imposé le besoin de réunir les artistes engagés dans des actions urbaines afin qu'ils puissent eux-mêmes discuter de leurs actions, pour découvrir des façons de les concevoir et de les formuler, tout en proposant une réaction à la perversité des médias. Ainsi, sur une période de quatre mois, nous avons eu des rencontres hebdomadaires se poursuivant tard dans la nuit, autour de quelques bières bien froides, au cours desquelles des artistes aux horizons d'expé-



rience les plus variés se présentaient selon différents rythmes et divers degrés de présence. Le texte qui en découle est basé sur une transcription des enregistrements vidéo de ces très nombreuses heures de discussion. Certains passages ont d'abord été retenus et édités, puis une série de dialogues a été préparée. Une première version a été envoyée à tous les artistes participants, dans le but de recueillir leurs suggestions; la plupart d'entre eux ont répondu, et certains sont venus à une rencontre finale au cours de laquelle les révisions ont été complétées. La décision par le groupe de maintenir l'anonymat des intervenants a été motivée dès le départ par le constat que tout ce qui avait été dit émanait de cet agencement collectif. La décision a été renforcée par le fait que dans le texte final, les discours et les dialogues proviennent d'un montage où différentes voix s'entremêlent, exactement comme les voix de leurs actions collectives s'entremêlent dans la ville.

J'ai cherché simplement à esquisser ici les contours d'un certain type de démarche, soit le déploiement d'une logique particulière de l'expérience artistique dans la ville, qui entend l'exercice de l'art comme fonction essentielle de la vie collective. Cette esquisse a été obtenue par tâtonnements sur plusieurs plans, et elle aura involontairement omis d'innombrables pratiques artistiques qui auraient autrement mérité d'être incluses dans cette cartographie.

L'auteure est psychanalyste et professeure en titre à l'Université catholique de São Paulo où elle est coordinatrice du Noyau d'études sur la subjectivité contemporaine du doctorat de Psychologie clinique. Elle a traduit, entre autres, *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1997) et a publié, en collaboration avec Félix Guattari, *Micropolítica. Cartografias do desejo* (à paraître en anglais). Elle a publié de nombreux essais dans des livres, catalogues d'exposition et revues d'art aux États-Unis et en Europe.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

sponse to the perversity of the media as well. Over the course of four months, we held weekly meetings stretching into the night around a few cool beers, where artists from the most varied horizons of experience circulated at different rhythms and with different degrees of presence. The resulting text is based on a transcription of the video recording of those endless hours. First certain passages were selected, then edited and forged into dialogues. A draft was sent for suggestions to all the participating artists; a majority of them responded and some came to a concluding meeting where revisions were carried out. Maintaining the anonymity of the speakers was a group decision motivated from the start by the recognition that everything said emerged from this collective arrangement. The decision was reinforced by the fact that in the final text, entitled "Urgency," the discourses and dialogues result from a montage where different voices mingle – exactly like the voices of their collective actions mingle in the city.

What I have sought to do is merely to sketch the contours of a certain kind of approach, the unfolding of a particular logic of artistic experience in the city, which extends the exercise of art as an essential function in collective life. It is a sketch done by trial and error at various levels, and which, without a doubt, will have involuntarily left out innumerable artistic practices that would otherwise have deserved inclusion in this cartography.

Suely Rolnik is a psychoanalyst and Professor at the Catholic University of São Paulo, where she directs the Centre for Research on Contemporary Subjectivity at the Clinique Psychology doctoral program. She has translated Gilles Deleuze and Félix Guattari's *A Thousand Plateaus*, and published, in collaboration with Guattari, *Micropolítica: Cartografias do desejo* (forthcoming in English by Semiotext(e)). She has lectured in the Americas and Europe, and published widely in journals and catalogues.

Translated from Portuguese by Stephen Berg.