

8

DESPACHOS NO MUSEU: SABE-SE LÁ O QUE VAI ACONTECER... SUELY ROLNIK

7



"TRATA-SE SEMPRE DE LIBERAR A VIDA
LÁ ONDE ELA É PRISIONEIRA, OU DE TENTAR
FAZÊ-LO NUM COMBATE INCERTO."
- GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI¹

CONFERÊNCIA APRESENTADA
EM THE DELEUZIAN AGE,
CALIFORNIAN COLLEGE
OF ARTS AND CRAFTS
(SÃO FRANCISCO, 2000)
E EM IT IS HAPPENING
ELSEWHERE: INDISCIPLINE,
"BRUXELLES/BRUSSELS 2000,
EUROPEAN CITY OF CULTURE
OF YEAR 2000" (BRUXELAS,
2000). PUBLICADO EM:
MORIN, FRANCE (ORG.),
THE QUIET IN THE LAND.
EVERYDAY LIFE, CONTEMPO-
RARY ART AND PROJETO
AXÉ. SALVADOR: MUSEU
DE ARTE MODERNA DA
BAHIA, 2000. E NO SITE
HTTP://WWW.STRETCHER.
ORG/ESSAYS/SUELY/
DESPACHOS.HTML.
SÃO FRANCISCO, 2001.

1 Percepto, Afecto
e Conceito. In: *O que é
a filosofia?*. Trad. Bento
Prado Jr. e Alberto
Alonso Muñoz.
São Paulo: Editora 34,
1992, p. 222.

A vida, em sua potência de variação, constitui um dos alvos privilegiados do investimento do capitalismo contemporâneo. Tendo esgotado os horizontes visíveis para sua expansão, é no invisível que o capital irá descobrir esta sua mina inexplorada: extrair as fórmulas de criação da vida em suas diferentes manifestações será seu alvo e também a causa de sua inelutável ambigüidade. É que se, por um lado, para atingir seu alvo, lhe será indispensável investir em pesquisa e invenção, o que aumenta as chances de expansão da vida, por outro lado, não é a expansão da vida a meta de seu investimento, mas sim a fabricação e a comercialização de clones dos produtos das criações da vida, de modo a expandir o capital, seu princípio norteador. O exemplo mais óbvio são as pesquisas genéticas que resultam num banco de dados de DNA, que alimenta a indústria biotecnológica com matrizes a serem reproduzidas, até mesmo num futuro remoto. Porém, não é só da vida biológica que interessa ao capitalismo extrair a fórmula, mas igualmente da vida subjetiva, na qual se produz o sentimento de si e um território de existência se configura, sem o qual dificilmente se consegue sobreviver. Como a biodiversidade na natureza, fonte exuberante de investimento para o capital, há um multiculturalismo de modalidades de constituição de subjetividade.

→ Assim o neocapitalismo convoca e sustenta modos de subjetivação singulares, mas para serem reproduzidos, separados de sua relação com a vida, reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como "identidades prêt-à-porter"². O que se vende são imagens dessas identidades/mercadoria que serão consumidas inclusive por aqueles de cuja medula subjetiva o capital se alimentou para produzi-las. Na reinvenção contem-

2 Cf. "Toxicômanos de identidade", conferência de Suely Rolnik na "X Documenta" (Kassel, 1997).

3 Distinção proposta por G. Canguilhem, em seu livro *Le normal et le Pathologique* (Paris: P.U.F., 1966, p. 81-82) e retomada por G. Deleuze e F. Guattari, em 1730 – *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...* Platô 10. In: *Mil Platôs*. v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

4 "Instauração" é o nome dado por Tunga para uma estratégia recorrente em seu trabalho. Consiste em incorporar à obra pessoas estranhas ao mundo da arte, protagonistas de uma espécie de performance, seguindo um ritual com objetos e materiais sugeridos pelo artista; restos da performance compõem uma instalação que permanece exposta. O conjunto formado pela performance + processo + instalação "instaura" um mundo.

porânea do capitalismo, a distância entre produção e consumo desaparece: o próprio consumidor torna-se a matéria-prima e o produto de sua maquinação.

Clones de subjetividade constituem padrões de identificação efêmeros. Para fazer girar esse mercado, é necessário que novos tipos de clone sejam produzidos o tempo todo, enquanto outros saem de linha, tornam-se obsoletos. A diferença entre anomalia e anormalidade pode nos ser útil para avançar nesta reflexão. "Anomalia" é uma palavra de origem grega que designa o rugoso, o desigual, o singular, e "anormalidade", uma palavra de origem latina que qualifica aquele que contradiz a regra, definindo-se em relação a características genéricas³. Assim, na tradição latina as manifestações do que é o mais próprio da vida, sua potência criadora, são interpretadas como negação e, conseqüentemente, condenáveis. Aparentemente, no modo de produção atual essa tradição estaria se deslocando: as manifestações da potência criadora tendem a não mais ser interpretadas como anormalidade, transgressão de uma referência absolutizada, mas sim como anomalia; tomadas em sua positividade, tais manifestações deixam de ser malditas. Pelo contrário, a anomalia é acolhida exatamente por sua singularidade, ganhando não só lugar garantido, como incentivo e prestígio. No entanto, a meta desse forte investimento na anomalia é sua conversão em matéria-prima na fabricação de novos clones, novas formas genéricas de viver, novos tipos de referência homogeneizadora. É portanto a tradição latina que insiste, numa versão atualizada.

Em outras palavras, o estatuto da potência criadora hoje é intrinsecamente marcado por uma ambigüidade: a criação nunca foi tão festejada, mas desde que o princípio de sua produção deixe de ser prioritariamente a vida (a problematização do que impede sua expansão e a invenção de territórios que a viabilizem), para submeter-se ao capital como princípio organizador central. Caso contrário, por não haver outras vias de reconhecimento social a não ser por semelhança e analogia em relação aos padrões, mesmo que efêmeros, a anomalia corre o risco de cair numa espécie de limbo, sem qualquer presença efetiva na cena social e, portanto, sem qualquer poder de interferência nas transformações desse



5 Já em *Camera Incantate* (Palazzo Reale, Milão, 1980), obra em que Tunga trabalha com vários tipos de luz, o artista incorpora a performance de dois albinos e dois negros, o claro e o escuro. O albinho fica dizendo que veio fazer uma "instalação" elétrica e que esse negócio de arte não lhe interessa. Depois dessa primeira experiência, virão instalações que se repetirão em diferentes contextos, diferenciando-se a cada vez, formando séries, como acontece com suas instalações. São elas: *Xifópagas Capilares* (três vezes em 1985 e três vezes em 1989); *Sero te amavi* (três vezes em 1992 e uma em 1995); *Caro amigo* (1996); *Passeio de Vanguarda em Veneza* ou *Debaixo do meu chapéu* (abertura da "Bienal de Veneza", 1995, e retorna incorporada a *Inside Out, Upside down*, abertura da "X Documenta", Kassel, 1997). As séries de instalações são sempre intercaladas com séries de desenhos, esculturas, ou instalações sem performance. Além disso, os vários tipos de séries se compõem entre si resultando em outras tantas obras. Por exemplo: *Xifópagas-Capilares* com a instalação *Lagarte/Lizart/Lesarte* (Congresso de Psicanálise, RJ, 1985).

cenário. Assim, as subjetividades neste regime têm duas opções: serem criadoras, mas para converter-se em matéria-prima de identidades *prêt-à-porter*, ou serem suas passivas consumidoras. Fora disso, as invenções da vida tendem a não ter qualquer sentido ou valor.

Exploração invisível de um bem invisível, a vida, é igualmente no invisível que deverão operar as artimanhas para combatê-la. A resistência, hoje, tende a não mais se situar por oposição à realidade vigente, numa suposta realidade paralela; seu alvo agora é o princípio que norteia o destino da criação, já que, como vimos, esta tornou-se uma das principais se não a principal matéria-prima do modo de produção atual. O desafio está em enfrentar a ambigüidade desta estratégia contemporânea do capitalismo, colocar-se em seu próprio âmago, associando-se ao investimento do capitalismo na potência criadora, mas negociando para manter a vida como princípio ético organizador. Este é um desafio que se coloca atualmente em todos os meios, com problemas específicos em cada um deles.

A arte é um meio onde tal estratégia incide com especial vigor. É que a arte constitui um manancial privilegiado de potência criadora, ativa na subjetividade do artista e materializada em sua obra. Artistas são por princípio anômalos: subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis que sua deambulação pelo mundo mobiliza. A anomalia dos artistas e suas criações é o que faz girar o mercado da arte. Mas se isto intensifica as oportunidades de criação e circulação no mercado, por outro lado, para entrar no circuito, a obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou; também clonada tende a ser a subjetividade do artista, esvaziada de sua singularidade em processo, e transformada em identidade, de preferência glamorizada. Juntas, obra e subjetividade traficadas formam o pacote a ser veiculado pela mídia e vendido no mercado da arte, cujo valor será determinado por seu poder de sedução. Se atingir um valor alto, poderá ser ainda vendido em outros mercados, como é o caso da moda, para agregar valor de *glamour* cultural à marca que o comprar. Ao artista não clonado, restam em geral poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*: design, publicidade etc. É no meio da arte que este capitalismo renovado irá encontrar os artífices de suas clonagens.

Em função dessa política específica de separação entre arte e vida, própria do contemporâneo, a utopia de religá-las continua na ordem do dia; mas esta questão, que atravessa toda a história da arte moderna, recoloca-se hoje em novos termos. É exatamente neste ponto que encontramos Tunga e suas "instalações"⁴. Dispositivo singular que, com sagacidade e humor, instala-se no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, e de dentro dele problematiza e negocia com sua nova modalidade de relação com a cultura. Estratégia que mantém viva a função político-poética da arte e impede que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena, reduzindo a arte a mera fonte de mais-valia, esvaziando-a por completo de sua função.

Embora o nome "instalação" seja uma invenção recente do artista, a proposta que designa encontra-se em sua obra desde os primórdios⁵. É a possibilidade de nomeá-la que surge certamente depois de um determinado ponto de sua trajetória, em que o procedimento se refina e se radicaliza, ganhando uma

6 Com *Espasmos Aspiratórios Ansiosos* (A.I.S. ou *Anxious Inhaled Startles*; Rio, MAM, 1996); *Experiência de Física Sutil* (*An Experiment on Keen and Subtle Physics*) ou *Avant-garde Walk in Soho* (Nova Iorque, 1996), que retorna com outro nome em 1996, e novamente em 1997, incorporada a *Inside Out, Upside down*.

7 É o caso das instalações: *Cem Terra*, SP, 1997, que volta no Reina Sofia, Madrid, 2001; *Tereza*, entrega do "Prêmio Johnny Walker", Museu de Belas Artes, RJ, 1998, que retorna no mesmo ano na galeria Christopher Grime, Los Angeles, em 1999, no Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, e, em 2000, na "Bienal da Coréia" e na "Bienal de Lyon"; e, por último, a proposta para "The Quiet in the Land II", Salvador, 2000, aqui privilegiada.

8 N.E.: Tunga reentitulou o trabalho posteriormente como *100 Rede*.

explicitação maior⁶. É quando passam a acontecer mais sistematicamente as séries de instaurações que os objetos, materiais, questões, personagens e elementos com os quais a obra se cria não apenas são extraídos do próprio meio onde a instauração se faz, mas, o que é mais significativo, muitas vezes eles são componentes do modo de fazer território no meio em questão. Além disso, os universos escolhidos são não apenas os mais distantes do universo da arte, mas principalmente aqueles em que o vetor perverso do modo de produção dominante atinge seus extremos.

Numa ponta, *office boys*, figurantes classe D, desempregados, sem-teto, sem-terra, ex-presidiários e, mais recentemente, meninos que já viveram na rua⁷. As sobras do sistema, aqueles que, não podendo ser nem matriz de clone, nem seu consumidor, não chegam sequer a entrar no circuito e ficam vagando pelo limbo. Na outra ponta, *top models*, as mais radicalmente reduzidas a suporte de identidade *prêt-à-porter*, adolescentes cujo maior desejo é prestar-se à clonagem, assim como consumir os clones de si mesmas. A tal ponto que, quando acaba a adolescência e são expelidas desse mercado, é comum sua subjetividade esvaziata cair em depressão.

Assim, os protagonistas que Tunga elege para suas instaurações são aqueles que ficam totalmente fora do campo de visibilidade e aqueles que, ao contrário, ocupam toda a extensão do campo e que são eles mesmos pura imagem. Os totalmente excluídos e os totalmente incluídos. Duas formas de empobrecimento da vida enquanto potência criadora. Miséria material e social de uns. Miséria espiritual e subjetiva de outros. O que acontece quando essas figuras tornam-se personagens de si mesmos no cenário da arte? Examinemos algumas instaurações de Tunga.

Convidado pelo Instituto Itaú Cultural para propor uma obra na avenida Paulista, Tunga decide trabalhar com *office boys*, numa instauração que ele chamará de *Cem Terra*⁸. *Office boys* transitam pela avenida durante todo o horário do expediente, pois são eles os mensageiros não-eletrônicos entre os escritórios de luxo das corporações que substituíram as mansões dos barões do café, e entre a elegante avenida e outras áreas da cidade. E, no entanto, é como se não pertencessem à paisagem oficial, a qual se interpõe entre o olho e a realidade, como um filtro que impede de enxergá-los e os transforma em "sem-terra". Quando Tunga leva uma centena deles a ocupar um quarteirão inteiro da avenida, o que se instaura ali é uma terra que eles criam a seu modo, com a cultura de seus gestos, suas marmitas, as redes onde descansam seus corpos nordestinos, sua facilidade em montar barraca em qualquer lugar a qualquer hora, habituados que estão a nomadizar pela cidade. É a instauração desse mundo que se fará aqui obra de arte. O nada daquelas vidas supostamente inexistentes reanima-se, sai do limbo e volta a pulsar. Anarquiza-se a cartografia da avenida: instalados ali inteiramente à vontade, eles ganham uma existência na paisagem, agora não mais passível de ser ignorada: o espectador/transeunte é obrigado a vê-los, e a relação entre eles não pode mais ser denegada. A força do resultado formal, tanto na escolha dos objetos e corpos, quanto em sua disposição na avenida, é inseparável do sucesso da problematização que a obra opera, seu efeito disruptivo.

Já em *Tereza*, Tunga trabalhará com um grupo de sem-teto. O nome da instauração vem de uma conhecida prática dos presidiários que consiste em usar

estagnação

hissos

- duno

- codificados

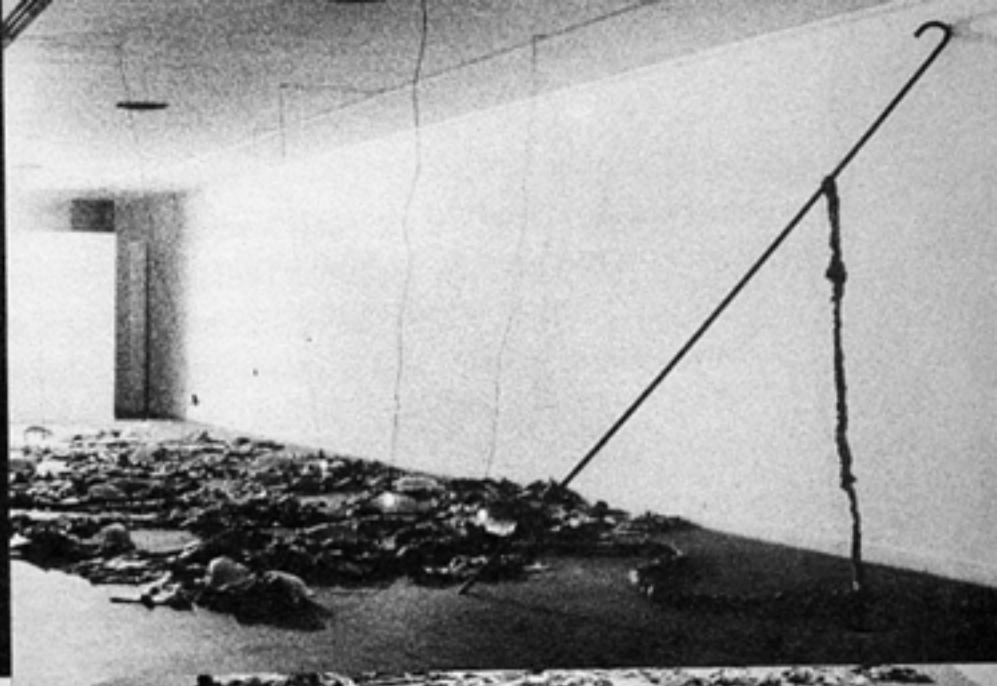
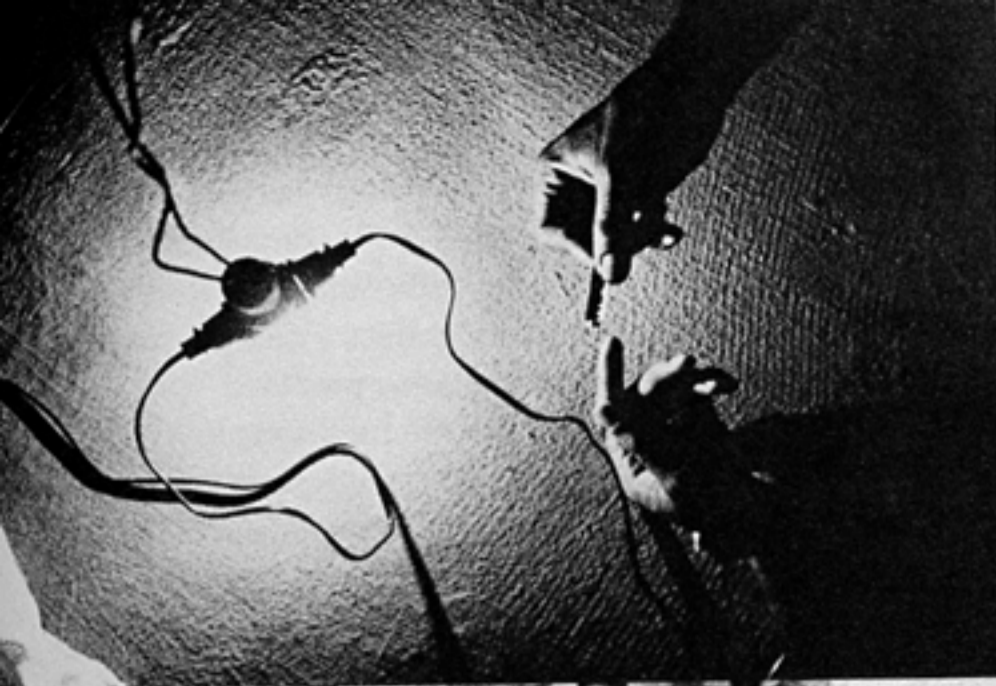
Mas a realidade está longe disso: exatamente por sua anomalia, artistas e crianças interessam especialmente ao capitalismo renovado. Se o artista, como vimos, é incontestavelmente atraente para a indústria da clonagem, na criança, o exercício da capacidade poética tende a ser inibido pela infantilização, produto das forças aliadas do familismo, da pedagogização e do mercado que fazem dela um consumidor mirim.

Ora, crianças que vivem ou viveram na rua talvez sejam as que mais escapem à infantilização. É que sua própria condição as obriga a explorar e cartografar os meios por onde circulam, de modo a improvisar territórios de existência. São pequenas comunidades autogeridas, que se formam e se dissolvem na velocidade de seu nomadismo forçado pelos imprevisíveis remansos da vida urbana. Mas atenção, seria certamente ingênuo idealizar essas crianças: confinado à cloaca da cidade, o exercício dessa sua potência não desemboca em nada além da sobrevivência, isto quando bem sucedido, o que já é muito face ao destino de morte violenta e prematura que ameaça aquelas existências sem-valia.

É verdade que o equívoco mais recorrente em relação a essas crianças não é sua idealização, mas sua diabolização ou vitimização. Quando diabolizadas, o desejo é de eliminá-las do cenário e o caso é de polícia ou de justiça; quando vitimizadas, o desejo é de salvá-las, e o caso fica então entre a psicologia, a pedagogia e a arte. É evidente a necessidade de criar para essas crianças oportunidades de sair da marginalidade, e portanto é incontestável o valor de iniciativas com esta pretensão, seja da psicologia, da pedagogia, da arte, ou de qualquer tipo de associação entre elas. O perigo é de que, ao invés de reconhecerem o modo próprio de subjetivação daquelas crianças em sua positividade, para dele extrair uma potência em sua inserção, tais iniciativas as enxerguem como vítimas que deverão ser salvas através do modelo da criança infantilizada, que tentam projetar sobre elas. Quando isto prevalece, um efeito paradoxal pode resultar da generosidade que move esse tipo de prática: não encontrando ressonância, a força poética, especialmente viva naquelas existências, corre o risco de minguar. Neste caso, em vez de combatida, a inibição dessa força estará sendo reiterada, agora não mais pela exclusão social, mas pela domesticação, que pretende integrar essas crianças ao mundo dos clones infantis; no lugar de anômalos, lhes caberá então o destino de cidadãos normais, provavelmente com menos chances de "sucesso" – isto quando não caírem na categoria de anormais, e em sua consequente patologização.

Como criar meios para favorecer a inserção dessas crianças sem que elas percam sua preciosa anomalia? O que a arte tem a ver com isto? Estas e outras perguntas envolvem tal complexidade que o único que se pode pretender é pensá-las o mais precisamente possível, e experimentar estratégias que as problematizem o mais agudamente que se conseguir.

A proposta de Tunga vai nesta direção: encontrar procedimentos que façam do encontro com aqueles garotos a ocasião, por mais fugaz e incerta, de driblar, na alma da criança que já viveu na rua, mas igualmente na alma do artista, a faceta perversa do sistema econômico vigente que tende a cercear sua potência criadora, excluindo um e clonando o outro. Para isto o artista terá que contar com a cumplicidade de uma sintonia efetiva com aquelas crianças. É na anomalia, comum aos dois, que ele irá encontrar esta cumplicidade; mais precisamen-



11 Cf. Gil, José. A confusão como conceito. In: *Os anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998.

te, na anomalia que busca afirmar-se enquanto tal, sem ser clonada nem marginalizada. De fato, há provavelmente sintonia entre uma criança que já viveu na rua e está em luta contra sua marginalização, mas tentando através da arte não perder sua singularidade, e um artista que se associa ao sistema da arte, que lhe oferece oportunidades de realização, mas não perde a força problematizadora de seu trabalho de criação, artista que resiste portanto à cafetinagem do sistema, sem cair no *no man's land* da marginalidade – sem dúvida, o caso de Tunga. De todo modo, há provavelmente mais sintonia entre esse tipo de criança e esse tipo de artista do que entre uma criança que já viveu na rua e a maioria das crianças infantilizadas que vivem em família. Do mesmo modo, há provavelmente mais sintonia entre esse tipo de artista e esse tipo de criança do que entre ele e artistas que se submetem sem crítica a takcafetinagem, e até a desejam, chegando inclusive a conduzir a criação para tornar-se seu objeto¹¹; ou entre esse tipo de artista e os que se mantêm fora da jogada, remanescentes tardios de um romantismo supostamente heróico. Atualizar essa sintonia virtual entre anômalos, para criar um campo de forças que os sustente, lhes permita resistir à cafetinagem de sua força criadora e libere devires nos dois campos, ainda que infinitesimais, é o desafio que Tunga parece propor-se a enfrentar. O quanto isso será possível, não dá para prever. Efeitos desse tipo dependem de uma trama complexa e sutil de fatores; não há como planejá-los; eles acontecem ou não.

12 Entre os objetos, Tunga privilegia os de folha-de-flandres, utensílios artesanais que imitam aqueles de alumínio fabricados industrialmente, e recriam à sua maneira, no dia-a-dia das casas mais humildes, um certo cenário das casas abastadas – funis, raladores, assadeiras, batedores de clara, pás de pegar farinha ou açúcar em barracas de feira, lamparinas, fiofós, agulhas e fios. Acrescentará, ainda, objetos de algodão: rolos e cotonetes, mas também limpadores de copo e garrafa, coadores de café etc. E mais outros tantos apetrechos: luvas de borracha de operário, rabinhos de coelho e coisas afins. Entre as substâncias, ceras, farinhas e ingredientes do gênero, e três bacias contendo salitre, enxofre e carvão respectivamente.

13 Deleuze, G. e Guattari, F. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... Plateau 10. In: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. [1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... Platô 10. Op. cit.]

14 Cf. Nietzsche. *Utilité et inconvénient des études historiques*. In: *Considérations intempestives*. (paragraphe 1); Apud Deleuze e Guattari. Op. cit..

Tunga apostará todas suas fichas na potência do ritmo na cultura baiana, que ele pretende convocar em sua instauração *Salitre + Enxofre + Carvão*. Importante força no processo de subjetivação dos baianos que, por sua exuberância, tornou-se de uns anos para cá a menina dos olhos da indústria fonográfica, a qual extrai daí matéria-prima para a fabricação de um de seus mais rentáveis produtos, seguindo a lógica do capitalismo contemporâneo anteriormente mencionada. Em sua ambigüidade imanente, essa estratégia tem ampliado espantosamente as oportunidades para os músicos baianos; mas, por outro lado, a tendência é o ritmo ser clonado e destituído de sua vitalidade, para ser devolvido ao mercado como um conjunto limitado de trejeitos estereotipados, mímica empobrecida que forma a identidade *prêt-à-porter* “estilo baiano”: carcaça de um corpo reduzido a clichês de sexualidade, que perdeu o erotismo e a potência poética de sonhar mundos. A vertente perversa se completa com o consumo desse produto pelo próprio baiano de quem se extraiu a seiva para produzi-lo. O “baiano” que vem conquistando seu lugar no mercado multicultural do Brasil e do mundo globalizado tende a ser, em muitos casos, essa imitação servil de seu clone.

“Axé music” é o nome de um dos produtos dessa vampirização do “axé” – palavra de origem iorubá que designa a energia sagrada dos Orixás, poder vital presente em todos os seres e todas as coisas, força criadora, e que neste sentido mais amplo foi incorporada à língua brasileira. A indústria fonográfica, em seu vetor perverso, tem o cínico requinte de usar o próprio nome da força que parasitou, o axé, para batizar o clone estéril que ela fabrica e comercializa. Mas o ritmo naquela cultura é um manancial tão rico que, apesar do sucesso dessa maquinação sinistra, seu axé não se esgota, sua força de existencialização mantém-se viva, a criação não pára.

A instauração terá início com os garotos reunidos numa área lateral da exposição, como numa concentração de escola, formando um grupo compacto e fazendo uma certa algazarra. Com um aceno de Tunga, a arruaça se generalizará sob a forma de um bloco que desfilará arrastando e rolando os tambores pelo chão, armando uma verdadeira hecatombe musical. Aos poucos, cada um irá se desgarrando do grupo, sozinho ou em par, com a tarefa de encontrar seu lugar naquele espaço. Uma vez instalado, irá descobrir as substâncias e utensílios domésticos que Tunga colocou a seu dispor¹². Com curiosidade investigativa, deverá então improvisar um uso musical daqueles apetrechos, com a única ressalva de evitar qualquer referência conhecida.

Tunga fará do museu o espaço de um ritual, que oficiará a abertura da exposição, transformando-o num híbrido de arte e terreiro. Ao pedir aos garotos que busquem um a um seu lugar naquele espaço, é o traçado de seus corpos que demarcará ritualmente os territórios, criando uma nova paisagem, tanto na geografia do museu, quanto na geografia de suas existências. Ao pedir, em seguida, que uma vez instalados pesquem os utensílios de seu cotidiano e façam com eles um som desconhecido, também os objetos estarão adquirindo uma função ritualística. O tambor é o objeto emblemático por excelência do tráfico do ritmo efetuado pela indústria fonográfica, a qual o faz transitar, de instrumento ritualístico e criador, para matriz de clonagem e sua mimese. Não por acaso, aqui é exatamente o tambor que será o agente do caminho de volta, ou mais precisamente do caminho de ida, agente da resistência. Com

PRESENTED AT THE SYMPOSIUM THE DELEUZIAN AGE, CALIFORNIAN COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS (SAN FRANCISCO, 2000) AND AS OPENING CONFERENCE OF *IT IS HAPPENING ELSEWHERE: INDISCIPLINE*, IN "BRUXELLES/BRUSSELS 2000, EUROPEAN CITY OF CULTURE OF THE YEAR 2000" (BRUSSELS, 2000). PUBLISHED IN: MORIN, FRANCE (ORG.), *THE QUIET IN THE LAND. EVERYDAY LIFE, CONTEMPORARY ART AND PROJETO AXÉ*. SALVADOR: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2000. AND IN THE ELETRONIC REVUE *STRETCHER*. [HTTP://WWW.STRETCHER.ORG/ESSAYS/SUELY/DESPACHOS.HTML](http://www.stretcher.org/essays/suely/despachos.html) SAN FRANCISCO, 2001.



CADERNO VIDEOBRASIL É UMA
PUBLICAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO
CULTURAL VIDEOBRASIL.
AS OPINIÕES EXPRESSAS NOS
ARTIGOS ASSINADOS SÃO
DE INTEIRA RESPONSABILIDADE
DE SEUS AUTORES. O MATERIAL
INCLUÍDO NESTA REVISTA
TEM A AUTORIZAÇÃO EXPRESSA
DOS AUTORES OU DE SEUS REPRESENTANTES LEGAIS.

SÃO PAULO 2005
ISSN 1808-6675

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL
VIDEOBRASIL

CADERNO VIDEOBRASIL

COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATION]
Solange Oliveira Farkas

EDIÇÃO [EDITOR]
José Augusto Ribeiro

PROJETO GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
warrakloureiro

ASSISTÊNCIA DE EDIÇÃO
[EDITING ASSISTANT]
Alita Mariah

PRODUÇÃO GRÁFICA
[GRAPHIC PRODUCTION]
Eliana Barros

TRADUÇÃO [TRANSLATION]
Paulo Leite Ribeiro Silveira
Verónica Medrano
Rafael Andrade
Claire Davidson

REVISÃO [PROOFREADING]
Ana Luiza Dias Batista

COLABORADORES [AUTHORS]
Luiz Camillo Osorio
Guy Brett
Ricardo Basbaum
Coco Fusco
Guillermo Gómez-Peña
Suely Rolnik
Christine Mello
Eduardo de Jesus
André Brasil
Rasha Salti
Ana Bernstein
João Paulo Leite

AGRADECIMENTOS [THANKS TO]
Ricardo Ventura
Heloísa de Carvalho Crissiuma
Denise Mattar
Cordelia Mello Mourão
Lamia Joreige
Akram Zaatari
Jalal Toufic
Mário Ramiro
Antonio Alves Costa Neto
Vivine Barros
Carla Zaccagnini
Galerie Lelong New York
Hirschhorn Museum
and Sculpture Garden
Galeria Millan Antonio
Sean Kelly Gallery

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA
[PRESIDENT AND CURATOR]
Solange Oliveira Farkas

DIRETORA E COORDENADORA
DE PROJETOS [DIRECTOR
AND PROJECTS COORDINATOR]
Ana Pato

CONSELHO [COUNCIL]
André Brasil
Christine Mello
Eduardo de Jesus

PRODUÇÃO E PESQUISA
[PRODUCTION AND RESEARCH]
Márcio Harum

PRODUÇÃO E WEB
[PRODUCTION AND WEB]
Sílvia Oliveira

ACERVO [COLLECTION]
Carlen Bischain

SUORTE TÉCNICO
[TECHNICAL SUPPORT]
Cazuma Nii Cavalcanti

ADMINISTRAÇÃO [MANAGEMENT]
Gláucia Santana

ASSESSORIA JURÍDICA
[LEGAL COUNSELING]
Cesnik, Quintino & Salinas

ce