



10ª Mostra 3M de Arte
Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade

Curadoria e organização editorial
Camilla Bechelany

10^a Mostra 3M de Arte

**Lugar Comum: travessias
e coletividades na cidade**

Curadoria e organização editorial
Camila Bechelany

Assistente curatorial e editorial
Khadyg Fares

São Paulo, 2020



APRESENTAÇÃO

A Mostra 3M de Arte completa uma década cumprindo seu papel como uma realização notável e rara no universo da cultura, campo que se acostumou a lidar com políticas inconsistentes, apoios efêmeros, sem conexão real de propósitos, e toda uma série de outras dificuldades.

Nascida em 2010 e impulsionada pelo propósito de refletir, nas artes, o movimento da sociedade contemporânea que se constrói sob a influência da tecnologia no cotidiano das pessoas, a mostra se reinventa a cada ano, renovando curadorias, temas, lugares, e exercitando com paixão o espírito de inovação que a 3M tanto valoriza.

Há mais de um século, a 3M se comporta como uma das empresas mais inovadoras do mundo, cultivando valores de liberdade, criatividade e colaboração, em que a ética, a curiosidade pelo mundo, a diversidade de pensamentos e a aprendizagem contínua são suas práticas diárias.

Além de seus milhares de produtos essenciais em centenas de mercados, a 3M atua no Brasil há quase 75 anos priorizando bandeiras tão importantes e urgentes no campo dos negócios como inovação, governança, responsabilidade ambiental, engajamento social, entre outros pilares fundamentais de desenvolvimento sustentável. Investimentos duradouros e entusiasmados direcionados a projetos culturais que se conectam a esses valores fazem parte de nosso cotidiano e se expressam como uma relação verdadeira com a sociedade estabelecida também pelos caminhos da arte, destacando as experimentações artísticas e de jovens talentos, estimulando reflexões no público e inspirando todos a praticarem novas formas de enxergar o mundo para transformá-lo positivamente.

Em inesquecíveis dez anos, a Mostra 3M já ancorou em muitos portos: do Memorial da América Latina ao Instituto Tomie Ohtake, da Fundação Progresso ao Largo da Batata; sempre em conformidade com a reinvenção e com os temas mais emergentes de cada época.

Em sua décima edição, sonhamos celebrar em alto estilo: acampados no Parque Ibirapuera, um dos principais pontos de convivência dos paulistanos, propondo, assim, a moldura perfeita para *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade*.

Em meio a todo esse processo, veio, de repente, o ano de 2020, carregado de toda uma carga de desafios próprios, engendrados por uma pandemia de impactos increditáveis para toda a área cultural. Por muitos meses, imaginamos que seria necessário adiar o projeto, como fizeram tantos outros eventos públicos. No entanto, atentos à abertura das cidades e de seus parques, e sempre priorizando a saúde e a segurança de todos, com a adoção de inúmeros protocolos e cuidados necessários, foi possível realizar nossa 10ª Mostra 3M de Arte.

Nesta edição histórica, a mostra cumpre um papel ainda mais simbólico e positivo em tempos tão complexos, o de colorir a vida com arte, instigar pensamentos com cultura, propor harmonia entre pessoas e seus ambientes, mostrar que projetos culturais podem durar décadas e conceber, como possível, um mundo mais amoroso, compassivo, criativo e sustentável.

Luiz Eduardo Serafim
Head de Marca & Comunicação
da 3M do Brasil

A Elo3 e a Mostra 3M de Arte convivem há mais de uma década. A existência da empresa, bem como seus processos de evolução, amadurecimento, tomada de consciência e determinação de propósitos se confundem com a trajetória deste projeto de exposição. É muito gratificante identificar o legado da Mostra 3M no campo das artes e sua contribuição para o fortalecimento cultural e para a convivência na cidade. Igualmente gratificante é observar a relação da empresa, Elo3, como incentivadora entusiasmada e como agente cidadã responsável. Realizar a Mostra 3M de Arte ao longo de suas dez edições — e que venham muitas outras! — significa que é possível envolver arte, cultura, sociedade e seus diferentes agentes, desde artistas a negócios, obtendo resultados dos quais todos possam se beneficiar.

Durante esses dez anos, foram apresentados 173 artistas e 128 obras de arte, e contabilizadas mais de 860 mil pessoas entre

os visitantes dos espaços culturais que abrigaram as exposições durante suas seis primeiras edições, e, a partir de seu sétimo ano de realização, da rua, o que demonstra uma apropriação pacífica do espaço público pela arte: convivência rica, fértil e irreversível. As praças, os parques e as ruas são os espaços em que a Mostra 3M de Arte deseja dividir, com todas e todos, o amor e o respeito que guarda pela arte.

Ao longo desses dez anos de investimento criativo, emocional, profissional e financeiro, se acumulam os resultados indicativos de que vale a pena acreditar em ideias, dotadas de propósitos, e que buscam um desenvolvimento amplo e acessível a toda a sociedade.

Um especial agradecimento à 3M, que sempre acreditou e incentivou este projeto, instigando toda a equipe a fazer mais e melhor para todas e todos os envolvidos.

Elo3 Integração Empresarial

Este catálogo foi publicado por ocasião da 10ª Mostra 3M de Arte – *Lugar Comum*, travessias e coletividades na cidade, realizada entre 7 de novembro e 6 de dezembro de 2020 no Parque Ibirapuera, São Paulo.

LUGAR-COMUM, CONTEXTO, ENTORNO E TEMPO	8
CAMILA BECHELANY	
O QUE NOS RESTA É O LUGAR-COMUM	14
KHADYG FARES	
QUEM TEM MEDO DA NET ART?	18
GISELLE BEIGUELMAN	
OBRAS COMISSIONADAS	25
ARTISTAS	
CAMILA SPOSATI	58
CINTHIA MARCELLE	62
COLETIVO FOI À FEIRA	66
DIRAN CASTRO	70
GABRIEL SCAPINELLI & OTÁVIO MONTEIRO	74
LENORA DE BARROS	78
LUIZA CROSMAN	82
MARÉ DE MATOS	86
NARCISO ROSÁRIO	90
RAFAEL RG	94
HISTÓRIA E ATUALIDADE DA MOSTRA 3M DE ARTE	98
ENTREVISTAS COM CURADORES DAS EDIÇÕES PASSADAS	100
ENGLISH TRANSLATION	125
LISTA DE OBRAS	144
AGRADECIMENTOS	146
CRÉDITOS	147

LUGAR-COMUM, CONTEXTO, ENTORNO E TEMPO

CAMILA BECHELANY

Camila Bechelany é curadora independente, pesquisadora e editora. Em 2020, esteve em residência curatorial no BAR Project, em Barcelona. Em 2019, foi curadora da residência artística Pivô Pesquisa, em São Paulo, e integrante do grupo de críticos do Centro Cultural São Paulo. Como curadora convidada da Pinacoteca do Estado de São Paulo, realizou a exposição *Artur Lescher: Suspensão* (2019). Atuou como curadora assistente no Museu de Arte de São Paulo — MASP — entre 2016 e 2018, onde foi cocuradora da mostra coletiva *Histórias da sexualidade* e das individuais de Guerrilla Girls, Wanda Pimentel, Teresinha Soares e Cândido Portinari, além de outros artistas. Entre seus projetos independentes, estão a exposição *Parques e outros pretextos*, com trabalhos de Patrícia Leite e Cristiano Rennó, na galeria Mendes Wood, em São Paulo (abril de 2019), e a exposição *Dominó*, na Casa da Luz em São Paulo (outubro de 2019). No mesmo ano, realizou as publicações *Revista Pivô* e *Imannam*. É mestre em Artes e Políticas Públicas pela Universidade de Nova York (NYU) e em Antropologia Cultural pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), de Paris, instituição onde atualmente finaliza o doutorado em História e Sociologia da Arte.

“No cerne da necessidade de uma política que transformasse a vida, e que pudesse ser transformada por ela, não havia reclamação contra a injustiça, mas o desejo de encontrar a boa voz para o corpo de cada um, a fim de combater o profundo sentimento de ser falado por outros (...).”

— Claire Fontaine

“Quando o espaço é inteiramente familiar, ele se torna lugar.”

— Lina Bo Bardi

Segundo dados da Organização das Nações Unidas (ONU), 55 por cento da população mundial vive hoje em áreas urbanas, e a expectativa é de que essa proporção aumente para 70 até 2050¹. A cidade é, portanto, a realidade cotidiana da maior parte da população mundial, e entender seus processos de formação e de transformações é uma via para compreender o modo como nos percebemos enquanto comunidade. Para o historiador francês Jacques Le Goff, as funções históricas tradicionais da cidade são a “troca [o comércio], a informação, a vida cultural e o poder”², quatro aspectos que pressupõem *comunicação e contato*. Desse panorama, as cidades compreendem, por definição, a experiência da relação com um outro.

Considerando as cidades a partir de uma perspectiva de urbanização histórica ampliada e mundializada, percebemos que, à medida que elas se expandiram, em termos territoriais e populacionais, desde o século XIX, tornaram-se espaços de convivência entre muitos. No Sul global, o crescimento desordenado dessas aglomerações, que tem ecos na própria formação das sociedades pós-coloniais, carregou consigo enormes dificuldades para a sobrevivência da grande maioria de seus habitantes. Durante o século XX, a sobreposição de temporalidades, fruto do desenvolvimento tecnológico e da grande densidade física experimentados cotidianamente no espaço urbano, concretizou um cenário de caos, que culminou, de forma violenta, nos processos de massificação de sensibilidades e de invisibilização de singularidades, que até hoje continuam em curso. A cidade de São Paulo, ao lado de outras grandes metrópoles, apesar de ser uma aglomeração bastante diversa, impõe aos seus cidadãos, a maior parte do tempo, uma vivência em bolhas de socialização muito pautadas pelos processos de individualização da organização contemporânea do trabalho e da renda. Vivemos de forma cada vez mais autônoma (e autômata) pelos percursos que fazemos juntos, sem que realmente nos encontremos.

Diante dessa realidade, a possibilidade de que pessoas tão diversas consigam entender as perspectivas partilhadas pelas demais, construindo um sentimento coletivo de pertencimento, torna-se progressivamente mais difícil. Numa entrevista recente, publicada em 2 de abril de 2020, o psicanalista Christian Dunker afirma que,

para produzir esse sentimento de pertença coletiva, é preciso “um gosto pela experiência da dissolução de si, em uma relação em que a nossa individualidade é provisoriamente suspensa. Essa experiência não vale para a massa, mas para comunidades, onde se tem uma experiência comum, que é asseguradora e indutora do nosso sentimento de pertença”³. Nesse sentido, o domínio da cidade como território do encontro e como palco para a experiência do *comum* só é possível quando ela é experimentada como *comunidade*.

A chamada “várzea do Ibirapuera” corresponde a uma terra ocupada e disputada muito antes de São Paulo ser assim chamada. Parte do terreno que hoje pertence ao Parque Ibirapuera havia pertencido a uma comunidade indígena antes e durante o período colonial. Por se tratar de uma área alagada, o local era chamado, em tupi, de *Yby-ra-puêra*, que pode ser traduzido como “árvore apodrecida” em língua portuguesa. Com o avanço da colonização e a expulsão dos indígenas de seus espaços, a área se tornou desabitada e, entre o final do século XIX e início do XX, utilizada como local de pastagem. Já em meados dos anos 1930, esforços de drenagem do local começaram a ser feitos, quando, no começo dos anos 1950, parte do terreno foi ocupada por uma comunidade de trabalhadores empobrecidos, antes de seu loteamento. Ao todo, 186 barracos, onde habitavam 204 famílias, foram removidas pela prefeitura, em 1952. Das antigas habitações, 180 foram deslocadas para terrenos próprios e seis para a favela do Canindé, célebre por ser o local onde residiu a escritora Carolina Maria de Jesus.

O primeiro “projeto de Parque Municipal localizado à Várzea do Ibirapuera” data de 1929 e foi desenvolvido sob a gestão de Pires do Rio. À época, o prefeito notava que a cidade era carente de espaços verdes, e afirmava sua intenção de implementar a “construção de um imenso jardim ou parque, com área semelhante à do ‘Hyde Park’, de Londres, e à metade do ‘Bois de Boulogne’, de Paris”. De autoria do arquiteto paisagista Reynaldo Dierberger, a proposta designada para a criação de um parque público incluía áreas de gramados e jardins, caminhos, campos de esporte e ginástica e, ainda, edifícios destinados a concertos e restaurantes. O parque seria inaugurado em 1954, como atração principal da comemoração dos quatrocentos anos que completava a cidade de São Paulo.

O Parque Ibirapuera, quando de sua fundação, apresentava-se como um escape ao caos cotidiano das ruas, ambiente ideal para que os cidadãos paulistanos pudessem apartar-se dos problemas da cidade. Essa concepção de parque resume, em alguma medida, a cisão moderna que opõe natureza e cultura: o reino artificial que age sobre o “purificado” reino natural. Mas eis que agora podemos reconhecer outras realidades, paralelas à do ocidente moderno, como aquela que os povos originários nos ensinam, em que as



Público na inauguração do Parque Ibirapuera em 21/08/1954; autoria desconhecida. Acervo da Casa Guilherme de Almeida — Governo do Estado de São Paulo

naturezas variam tanto quanto as culturas. A partir de uma perspectiva decolonial, podemos reconhecer a inseparabilidade entre natureza e cultura, ou, ainda, que a experiência do corpo, daquele que se relaciona com o mundo de seu entorno, não é desvinculada da experiência da mente, que, por sua vez, faz e refaz seu repertório constantemente. Nosso projeto experimenta tornar visível a personificação da vida ativa em conexão com o que a rodeia, criando situações e experiências que nos permitem enxergar a cidade desde a perspectiva do comum, concretizado no espaço público do Parque Ibirapuera.

Mais especificamente, pretende-se pensar o desdobramento das noções de “público”, experimentação e colaboração a partir de obras que são, por elas mesmas, a formalização dessas ideias. Considerando que toda produção artística é um ato de reflexão sobre o mundo e para o mundo, em teoria, a arte é sempre “pública”, ou deveria ser. Nesse sentido, a questão do acesso à arte se torna imperativa e tanto mais urgente quanto é crescente o processo de exclusão social promovido pela sociedade contemporânea. Fazer arte para e com o espaço público é, portanto, uma forma de pensar sobre a função da arte em si.

A 10ª Mostra 3M de Arte – *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade* apresenta dez obras comissionadas — isto é, inéditas, realizadas para compor o espaço aberto do Parque Ibirapuera. É importante saber que, dadas essas características, todas as obras foram desenvolvidas a partir da relação com o seu entorno — a área verde do parque —, com o seu contexto — a cidade de São Paulo — e com o seu tempo — o ano de 2020.

Durante o processo de trabalho da mostra, que envolveu um grupo amplo de profissionais, presenciamos a chegada da pandemia de Covid-19, que acentuou de forma acelerada e em tempo real as desigualdades sociais e econômicas em escala global. Nossas inquietudes e incertezas diante da realidade nos levaram a repensar, franca e urgentemente, o tema inicial, e, sobretudo, a potência da presença da arte nos espaços urbanos em tempos de distanciamento social. Ao lado dos artistas, entendemos que, a cada novo processo de reinvenção, ganhávamos força, pois a reformulação de um local público, guiada pela colaboração, nos levou a uma outra e mais ampla questão: a de poder imaginar um futuro para a vida na cidade. Entendemos também que era preciso agir no presente para que esse futuro se tornasse palpável, como afirmou o pensador indígena Ailton Krenak: “O futuro é aqui e agora, não pode haver ano que vem”.

Os artistas reunidos neste projeto — Camila Sposati, Cinthia Marcelle, Coletivo Foi à Feira, Diran Castro, Gabriel Scapinelli & Otávio Monteiro, Lenora de Barros, Luiza Crosman, Maré de Matos, Narciso Rosário e Rafael RG — responderam ao desafio de experimentar e questionar as formas de colaboração e os atravessamentos de que são feitas a cidade, de maneira inteligente e desafiadora. Tomando-a como um espaço privilegiado de encontro entre naturezas e culturas, eles a desdobraram em muitos lugares possíveis: rota de fuga, terra indígena, espaço de memória, terreno de plantio, sítio arqueológico, ambiente de escuta, lugar de fala, lugar de passagem, intersecção de vias, lacuna astronômica, posição de referência, topologia da ocupação, teto, cratera, canal, território ocupado, faixa de sobrevoo, área de pouso, geografia da simultaneidade, plataforma de discurso, sala de aula, zona de vigilância, assentamento coletivo...

Há uma provocação colocada no título da exposição que é dirigida ao visitante e ao leitor. “Lugar-comum” pode ser entendido, em uma primeira leitura, como aquilo que é trivial, banal. No entanto, mais do que isso, o termo pode ser lido a partir de seu sentido literal e político como o lugar relativo ou pertencente a todas e a todos, habitado em conjunto. Esse lugar pode ser onde estamos hoje e agora, no momento do esperado encontro das obras com seu público, mas ele só será passível de ser reconhecido se assimilado como uma real possibilidade de reinvenção coletiva da cidade.

Este livro é o resultado de duas frentes de trabalho editorial. A primeira, constituída pelo catálogo da exposição, contém, além dos registros fotográficos das obras no parque, intervenções ou documentações sobre o processo de criação de cada obra, realizada a partir de uma proposta gráfica elaborada por Daniel Frota, designer responsável por este volume. Um conjunto de textos redigidos por Khadyg Fares e por mim durante o processo de elaboração das

obras e a partir das trocas com os artistas descreve os projetos idealizados e aprofunda as temáticas levantadas por cada uma das obras. Já a segunda parte dedica-se a uma pesquisa de caráter retrospectivo em torno dos dez anos da Mostra 3M de Arte, e conta com entrevistas realizadas com todos os profissionais responsáveis pela curadoria das edições anteriores bem como com imagens das nove últimas exposições.

Agradeço sobretudo aos artistas que vieram imaginar comigo este lugar-comum. A cada um deles, obrigada pelas trocas e por todo o aprendizado. Em meio a toda a truculência que vivemos em 2020, foi um alento poder trabalhar neste projeto coletivo e levar adiante a curadoria desta mostra. Agradeço à Khadyg Fares pela dedicação, seriedade e engajamento sem restrições durante todo o processo. Meu muito obrigada à Camilla Rocha Campos e à Eva Gonzáles-Sancho Boderó pela rica interlocução e pela participação no júri do edital de projetos para a 10ª Mostra, sem as quais esta etapa posterior não se realizaria. Muito obrigada, ainda, a Claudia Giannetti, Daniel Lima, Gisela Domschke, Giselle Beiguelman, Paulo Miyada, Julius Wiedemann e Allan Szacher por terem gentilmente respondido às nossas entrevistas. Por fim, agradeço à Elo3 e à 3M do Brasil pela parceria, confiança e entusiasmo ininterruptos.

1 Dados disponíveis em: <https://news.un.org/pt/story/20t/1660701>.

2 LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversas com Jean Lebrun*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 29.

3 Via: <https://gamarevista.com.br/conversas/um-brasil-menos-polarizado/>.

O QUE NOS RESTA É O LUGAR-COMUM KHADYG FARES

Khadyg Fares é formada em Comunicação Social pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e graduanda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo — UNIFESP. Integrou o núcleo de curadoria da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 2018 e 2020, onde atuou como assistente curatorial das exposições *Fernanda Gomes, Gravura e crítica social: 1925-1956* [2020], *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade* e *Rosana Paulino: a costura da memória e Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, as duas últimas exibidas ao final de 2018, início de 2019. Entre 2016 e 2017, trabalhou na área de pesquisa do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo e foi coordenadora do Colóquio de Cinema e Arte na América Latina — COCAAL, de 2017 a 2019.

2020, a cada dia, tem se tornado um ano paradigmático quanto à reflexão sobre as formas de se viver nas cidades. Ainda durante o primeiro semestre do período, vimos a população chilena enfrentar, além da crise gerada pela pandemia de Covid-19, um dos maiores problemas da humanidade: a fome. No Chile, o acirramento da crise econômica, a instabilidade política e social, a falta de emprego e a intensificação da crise sanitária fizeram reaparecer as *Ollas comunes*, ou “Painéis comuns”, entre os bairros periféricos e centrais de grandes cidades chilenas, como Santiago.

Datadas de quase quarenta anos, tendo sido criadas durante a crise de 1982 no país¹, as *Ollas comunes* surgiram no contexto de uma das mais atroz ditaduras militares da América Latina, ocorrida entre 1973 e 1990 e liderada pelo general Augusto Pinochet. O governo, estreitamente alinhado ao imperialismo estadunidense e pautado, em linhas gerais, pela implementação de políticas neoliberais e pela exclusão de direitos sociais, foi responsável pela crise que duplicou o número de cidadãos chilenos vivendo abaixo da linha da pobreza². Com uma população urbana assolada pela insegurança alimentar, em decorrência do desamparo social e da falta de emprego, e não podendo manter sua própria subsistência, a solução foi recorrer às suas comunidades. Nesse contexto, emergiu essa iniciativa popular, localizada sobretudo nos centros urbanos do país, para enfrentar uma questão primordial: o sustento da população de baixa renda e trabalhadora. Em geral encampadas por mulheres, as *Ollas comunes*, ou comedorias populares, sustentavam-se a partir da coleta de alimentos entre vizinhos, no preparo em conjunto e nas refeições coletivas.

Décadas depois, em 2020, o que mais surpreende no retorno das *Ollas* é a similaridade do contexto que obrigou o surgimento de suas primeiras ações: o de um momento socialmente conturbado, agravado por uma crise sanitária de altos índices de contágio e morte. Em meio a um longo período de calamidade pública, que durou meses, as *Ollas* se materializaram nas cidades, no formato de comedorias populares espalhadas pelos bairros, como resposta ao descaso do poder público e como meio de sobrevivência. A proliferação foi tamanha que um site oficial foi criado, o ollasolidaria.cl, a partir de uma iniciativa também voluntária, onde estão concentrados os endereços e as possíveis formas de doação às *Ollas*.

A carência de recursos e a fome se caracterizam hoje como fenômenos urbanos e refletem um sintoma das cidades modernas, que não foram planejadas para serem coletivas ou dotadas de espaços destinados à subsistência humana autossustentável. Em oposição a essa ideia, individualizar, “sectarizar” e “guetificar” sejam talvez algumas das palavras de ordem das cidades apoiadas no esquema da modernidade pós-industrial em que vivemos.

Entre as cidades latino-americanas, muitas seguiram o modelo de urbanismo francês³ do século XIX, como é o caso de Santiago⁴, no Chile, Buenos Aires, na Argentina, e Rio de Janeiro e São Paulo,

no Brasil, entre outras localidades pelo continente. O modelo europeu previa reformas e mudanças que visavam a modernização das cidades consideradas “antigas”, aplicadas a partir de uma lógica que facilitaria a função administrativa e a fiscalização estatal. Sob o pretexto do embelezamento dos espaços, da eficiência e do desenvolvimento urbano, diante do adensamento populacional, esse paradigma de construção “rasga” a cidade com grandes vias e expropria moradias antes localizadas no centro político e econômico, deslocando-as para as periferias. Nesse processo, são demolidas as pequenas e estreitas estradas e vielas e criados imensos bulevares que dividem e organizam o espaço, direcionando o posicionamento e o fluxo das ruas e determinando locais específicos para a construção de jardins e parques planejados. Essas modificações urbanas, previstas em projetos desenhados por algumas poucas mãos, não só destruíram residências e reordenaram ruas, como também soterraram, sob suas novas vias e abaixo de suas torres e prédios monumentais, as relações sociais que as comunidades, retiradas desses lugares e espalhadas pela cidade, haviam criado. Esse processo silencia modos de vida que destoam do padrão de “postura” exigido e idealizado às cidadãs e aos cidadãos modelos: seres humanos cada vez mais, e quase que unicamente, produtivos, e isolados, como as torres que se erguem sobre suas cabeças. Nesse vaivém de destruição e construção, a grande questão talvez seja: até que ponto nos moldamos, também a nós mesmos, a partir da fabricação das cidades?

Segundo o sociólogo Robert Park: “se a cidade é o mundo que o homem criou, doravante ela é o mundo onde ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem qualquer percepção clara da natureza da sua tarefa, ao construir a cidade o homem reconstruiu a si mesmo”⁵. Nessa passagem, o autor nos provoca a refletir sobre como, à medida que fabricamos nossas cidades, a produção de espaços e fluxos pode modificar a nós mesmos e, conseqüentemente, às nossas relações sociais. Apesar das considerações de Park, é preciso lembrar que as cidades também são produzidas a partir dos encontros e que, apesar de, por um lado, serem regidas hoje pela separação e pela diferença, por outro, são nesses territórios de convivência que acontecem fenômenos como o das *Ollas comunes*. Iniciativas como essa apontam para uma saída ancorada na coletividade e na compreensão política do lugar-comum. Como aponta o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, ainda que seja um local fundamentalmente formado pelas contradições, é na cidade que se produzem a pluralidade e a união⁶: “No próprio seio do processo negativo da dispersão, da segregação, o urbano se manifesta como exigência de encontro, de reunião, de informação”⁷. Nesse sentido, pensar o urbano é pensar o *comum* resgatado a partir de sua força política, que incide da ação coletiva no espaço público. Ação esta que podemos compreender se resgatarmos a definição proposta pela filósofa Hannah Arendt, que vincula a categoria da ação à pluralidade e

ao espaço público ao considerar que a “pluralidade é a condição da ação humana”⁸. Arendt divide a atividade humana entre trabalho, obra e ação. Para ela, entretanto, “a ação, [é a] única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo”⁹ e, acrescentamos, suas cidades.

Assim, a exemplo das *Ollas comunes*, que até então haviam sido um fenômeno específico do período da ditadura militar chilena, e que foram recuperadas em 2020, é possível perceber que o ato de compartilhar o *comum* e de se solidarizar com o outro não só auxiliou no aplacamento de um problema social, mas alterou a dinâmica individualista a que estamos todas e todos submetidos. As *Ollas* constituem-se, parafraseando a concepção arendtiana, como uma ação, um exercício político feito no espaço público, e que visa a solução de um problema comum. Esse esquema é apoiado no exercício de uma pluralidade ativa, em que o indivíduo reconhece a si e ao outro no ato de compartilhar. E é nesse *lugar-comum* que existe a possibilidade de encontrar saídas aos problemas que vivemos e reconhecer ainda que somos interligados aos demais indivíduos, mas que também estamos conectados à terra, aos rios e aos outros animais e seres vivos que habitam o planeta. Afinal, é compreender que, queira ou não, o espaço comum é o lugar do coletivo e, apesar das tentativas de segregação, ele é e sempre será o espaço da ação, da troca, dos discursos, da arte, das travessias. Enfim, o espaço político, e o que nos resta é resgatar sua potência.

1 De acordo com Pilar Vergara, o endividamento público provocado pela crise de 1982-83 e pelas operações de resgate do sistema financeiro fizeram com que o Estado assumisse as perdas provocadas pela crise. (VERGARA, Pilar. “Rupturas e continuidades na política social chilena”. *Lua Nova*, São Paulo, n. 32, pp. 37-67, abril de 1994.)

2 Mais uma vez de acordo com Vergara, “a evidência disponível sobre a pobreza no país revela que entre 1970 e 1987 a proporção de famílias cuja renda era insuficiente para satisfazer suas necessidades mais prementes cresceu de 17% para 38%, o que se traduziu no final do período na existência de mais de 5 milhões de pessoas que viviam nessas condições”. (Id., *Ibid.*)

3 Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) foi um prefeito francês que se tornou conhecido por ter transformado a cidade de Paris. Haussmann compreendia as cidades segundo sua categoria administrativa, o que determinava a projeção de suas avenidas e diagonais e a grandiosidade da edificação pública. Suas reformas pretendiam embelezar a cidade, além de eliminar as insurreições e as barricadas, muito comuns à época. Seu projeto

urbanístico para a capital francesa também realizou a retirada de moradias pertencentes à classe trabalhadora, localizadas nas áreas centrais, que foram realocadas nas periferias da cidade.

4 GUTIÉRREZ, Ramón. “O princípio do urbanismo na Argentina — Parte 1: O aporte francês”. *Arquitextos*, ano 8, agosto de 2007.

5 PARK, Robert apud HARVEY, David. “O direito à cidade”, traduzido do original em inglês por Jair Pinheiro, professor da Faculdade de Filosofia e Ciência da Unesp. Esta versão foi cotejada com a tradução publicada na *New Left Review*, n. 53, 2008.

6 LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política II*. Tradução de Margarida Maria de Andrade, Pedro Henrique Denski e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016.

7 Id., *Ibid.*, p. 80.

8 ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020, p. 10.

9 Id., *Ibid.*, p. 9.

QUEM TEM MEDO DA NET ART? GISELLE BEIGUELMAN

Giselle Beiguelman é artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. É autora de mais de uma centena de artigos sobre cultura digital e do livro *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*, além de outros. Coordenadora do GAIA (Grupo de Arte e Inteligência Artificial — INOVA-USP), foi curadora da 3ª Mostra 3M de Arte Digital, de 2012, entre outras exposições. Suas obras integram acervos de museus como o ZKM (Karlsruhe, Alemanha), o Jewish Museum (Berlim), a Coleção Latino-americana da Essex University, o MAC-USP e a Pinacoteca de São Paulo. Entre seus projetos recentes, destacam-se *Odíolândia* (2017), *Monumento Nenhum* e *Chacina da Luz* (ambos de 2019).

O começo do ano de 2020 trouxe consigo uma estranha sensação de *revival* dos anos 1990. O isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19, que impôs tantas novidades aos cotidianos da população mundial, sobretudo no campo virtual, ressuscitou, paradoxalmente, uma sequência de práticas que assombraram a Internet ainda em seus primórdios: as videochamadas e as visitas virtuais. Entre elas, descobrimos o que já sabíamos: viver no “Universo Paralelo” é muito chato. Dito de outra forma: o ser humano é um animal político; seu lugar é a *polis*, a cidade, a rua, não atrás da tela. Mas descobrimos ainda algo diferente: museus, galerias de arte e instituições culturais pararam na idade do *byte* lascado no que tange à sua experiência artística e curatorial. O sintoma mais evidente foi a aderência intensificada às redes sociais, ao e-commerce e às saídas de emergência apontadas pelo Google Art Project — Cultural Institute¹.

No conjunto intenso de ações para ocupar o vazio do fechamento de museus, galerias e centros culturais, explodiram os *viewing-rooms*, as vistas panorâmicas, os *tours* guiados com curadores, os *studio visits* com transmissão ao vivo e os *slide-shows* — muitos *slide-shows*... Entre essas atividades, destacava-se, em particular, a oferta de cursos, seminários e debates, que teve um crescimento exponencial no período. No entanto, toda essa intensidade revelava não só a falta de acervos “nativamente” online, como também o descaso a uma das discussões mais candentes do início dos anos 2000: a curadoria voltada para a Internet pouco foi levada a sério pelas instituições artísticas. Seria um bom momento para reler *Rethinking Curating: Art After New Media*, de Beryl Graham e Sara Cook², e a coletânea *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, organizada por Joasia Krysa³, com textos antológicos, entre os quais o de Christiane Paul (“Flexible Contexts, Democratic Filtering, and Computer Aided Curating — Models for Online Curatorial Practice”).

NET O QUÊ?

É inegável que o tempo covídico deu margem a criações radicais, com obras de potência para criar linguagens e estéticas destinadas ao contexto online, e que transcendem os modelos *viewing-rooms* mencionados, ou o teleteatro ou o planeta Facebook e filiais. Nessa direção, destaco particularmente a exposição *Real-Time Constraints*⁴, com curadoria de Luba Elliott e Rebecca Edwards, para a galeria online Arebytes, e a performance *Tudo o que coube numa VHS*, do Grupo Magiluth, de Recife. Todavia, criações como essas foram exceções.

Eterna prima pobre da artemídia, a *net art* viveu um breve *hype* entre o fim dos anos 1990 e o início dos 2000, mas nunca caiu bem no crivo dos colecionadores. Por um lado, a suposta acessibilidade da Internet compromete o exclusivismo colecionista. Por outro, a rápida obsolescência do meio é um pesadelo museológico — tema

que já abordei em um texto anterior⁵. No curto período em que catalisou atenções, esse braço da arte contemporânea penetrou o circuito das bienais, inclusive a de São Paulo, em 2002, e teve ato inaugural na Documenta de Kassel, cuja décima edição, em 1997, prometia à arte na rede, como também é conhecida, uma trajetória crítica de sucesso que nunca vingou.

A Documenta X, na ocasião, comissionou dez projetos *web site specific*, selecionados pelo crítico suíço Simon Lamunière, curador convidado por Catherine David, curadora-geral da mostra. Revolucionária para a época, a interface online daquela edição distanciava-se do estilo portal para se apresentar como uma plataforma de experiências artísticas interligada às temáticas e à programação da mostra. Com um menu exclusivamente baseado em ícones, o site distribuía os projetos comissionados em quatro eixos principais: “Superfícies e territórios”, “Dentro e fora”, “Grupos e interpretações” e “Cidades e redes”. Além disso, trazia um guia de links sobre arte online e um fórum de discussão entre artistas e curadores publicado no jornal *Le Monde*.

No espaço físico da Documenta, em Kassel, na Alemanha, o site era disponibilizado no café, que fora transformado em *net.room*. A ambientação em formato de escritório e offline desagradou os artistas. Em resposta a um e-mail de Catherine David, no qual ela explicava suas expectativas em torno do site da mostra, a dupla de webartistas JODI resumiu a insatisfação geral no fórum online criado pela organização:

O *net.room* simula um escritório, com mesas de escritório, cadeiras de escritório, móveis de escritório, tudo organizado “como em um escritório”. Essa configuração-escritório foi “criada especialmente” para a apresentação de nove *net* projetos de artistas participantes da Documenta X. É uma construção simbólica desnecessariamente confusa e feita sem consulta aos artistas. Projetos para a Internet não precisam de tais metáforas quando apresentados no espaço real das exposições, assim como monitores de televisão não precisam de um *home décor* em torno deles para a visualização de um vídeo. O clichê-escritório também é uma droga, porque dá um rótulo falso a um grupo de artistas que em comum têm apenas o uso da rede, e os categoriza, em oposição ao resto da exposição, pela técnica⁶.

A décima edição da Documenta acabou, mas a discussão iniciada na ocasião — a de como expor *net art* e tratá-la no campo da arte contemporânea — perdurou, gerando, no fim das contas, mais frustrações que soluções. Acima de tudo, a arte online depende da Internet em todos os seus sentidos e isso vai muito além de uma tela. É uma arte contextual, que lida não só com o trânsito dos dados na rede, mas com a situação particular de quem a acessa

(do modelo de computador ao browser, passando pelo provedor de acesso até as inúmeras janelas e abas abertas).

Arte ubíqua e de trânsito por excelência, a *net art* tem por paradigma uma estética da transmissão difícil de se condicionar a situações que lhe são antagônicas, como o meio offline ou a simples projeção em grande escala. Os projetos desse tipo geralmente se alimentam de informações originadas em tempo real, na Internet, e, portanto, não podem ser apresentados sem conexão. A maioria deles também é pensada para uma situação de consumo individual de informações, sendo por isso ideal que sua apresentação não fuja da escala dos monitores e das telas portáteis. Esse embate arrefeceu, da maneira mais estéril possível, redundando no ostracismo total das práticas de arte online e das discussões críticas sobre sua inserção no circuito da arte contemporânea.

Ingrediente fundamental do processo desse desmonte teórico foi a consolidação do modelo 2.0 da *web*, que dá forma às redes sociais. Não por acaso, sua chegada é tomada como o marco de referência da “morte da Internet”, conforme anunciava a capa da revista *Wired*⁷ de setembro de 2010. Importante ter em mente que o que chamamos de *Web 2.0* não remete à emergência de um novo protocolo de Internet, mas a uma nova arquitetura de informação que viabiliza outro uso dela. Ao contrário de ser apenas um gigantesco arquivo de páginas, ou seja, de conteúdo disponível para consumo, a Internet passa a funcionar como plataforma baseada em bancos de dados para o desenvolvimento e a criação, sem exigir grandes repertórios tecnológicos dos usuários.

O sistema, que promete a era do conteúdo gerado pelo consumidor, entrega uma concentração sem precedentes nas mãos de algumas poucas empresas. Se é fato que “os bancos de dados facilitam o acesso por muitos”, também é fato “que a conexão de tantos sites, como existem hoje na *www*, só é possível através de centros altamente conectados e operados automaticamente”, e que apenas empresas de grande porte têm capacidade de manter⁸. A esse respeito, focando o impacto do “capitalismo de plataforma” nas artes, Constant Dullaart, um dos expoentes da *net art*, comentou em um debate promovido pela revista *Frieze*:

[...] Essas estratégias tendem a estar no movimento culturalmente imperialista, gentrificando os esquemas de comoditização da atenção sem criticidade por meio de formas de arte convencionais em um novo contexto social (em rede). Às vezes, isso parece com o Futurismo tudo de novo, feito no Photoshop e promovido pelo Facebook para ser mostrado em um cubo branco. Essas esculturas e gravuras, feitas para serem documentadas em uma galeria, logo preencherão as páginas de nossos blogs de arte favoritos e ficarão lindas. Isso é para os que foram feitos, com e sem ironia simultaneamente⁹.

Tendo como pano de fundo o esvaziamento crítico sobre a produção artística nas redes e a cooptação geral aos algoritmos das redes sociais, o circuito da arte contemporânea encontrou-se com a Internet durante a Covid-19. Os discursos tecno-utópicos dos primórdios da *web*, que apostavam na democratização do conhecimento pelo acesso à rede, em si, voltaram com força total, porém no mundo do “individualismo conectado”¹⁰, próprio da Internet atual.

É indiscutível quanto a Internet revalidou hierarquias de conhecimento e tornou-se central nas disputas políticas contemporâneas. Contudo, acreditar que o espaço online é inclusivo porque transcende os recintos físicos é ignorar a complexidade dos territórios informacionais. Aderir sem qualquer filtro analítico às redes sociais significa não apenas entrar no jogo do mais perverso neoliberalismo dos *likes*, mas também impossibilitar o que a Internet tem de mais importante: os processos de “linkagem” desautorizada e fluída. Afinal, são esses processos de conexões espontâneas que se contrapõem às dinâmicas de formação das “bolhas” de usuários dos *apps* e aos sites voltados para si mesmos, em busca de públicos mais amplos e fidelizados.

1 Colaboração entre o Google e mais de 250 instituições de arte pelo mundo que permite ao público a visita online de seus acervos, além da disponibilização de mais de 45 mil obras em imagens de alta resolução. [N.R.]

2 GRAHAM, Beryl e COOK, Sara. *Rethinking Curating: Art after New Media*. Cambridge: MIT Press, 2010.

3 KRYSIA, Joasia [org.]. *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*. Nova York: Autonomedia, 2006.

4 A mostra coletiva *Real-Time Constraints*, que ficou em exibição online entre 24 de julho e 30 de setembro de 2020, apresentou trabalhos construídos a partir dos usos de inteligência artificial, algoritmos, *machine learning*, *big data* e intervenções em plataformas digitais, que discutiam, entre outras temáticas, o estado contemporâneo de vigilância, o uso de dados e algoritmos para a criação de *fake news*, além da incitação ao ódio e ao preconceito de gênero e racial promovida por esses modelos.

Em sua quinta edição, a Bienal de la Imagen em Movimiento (BIM) desenvolveu uma plataforma virtual própria para abrigar suas atividades. No mês de outubro de 2020, a mostra, que foi batizada *mirarnos a los ojos* (volver a), contou com a participação de mais de setenta artistas reunidos em torno da experiência global de confinamento imposta pela Covid-19. [N.R.]

5 BEIGUELMAN, Giselle. “Reinventar a memória é preciso”. In: BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, Ana Gonçalves [Orgs.]. *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Edusp/Peirópolis, 2014, pp. 12–33.

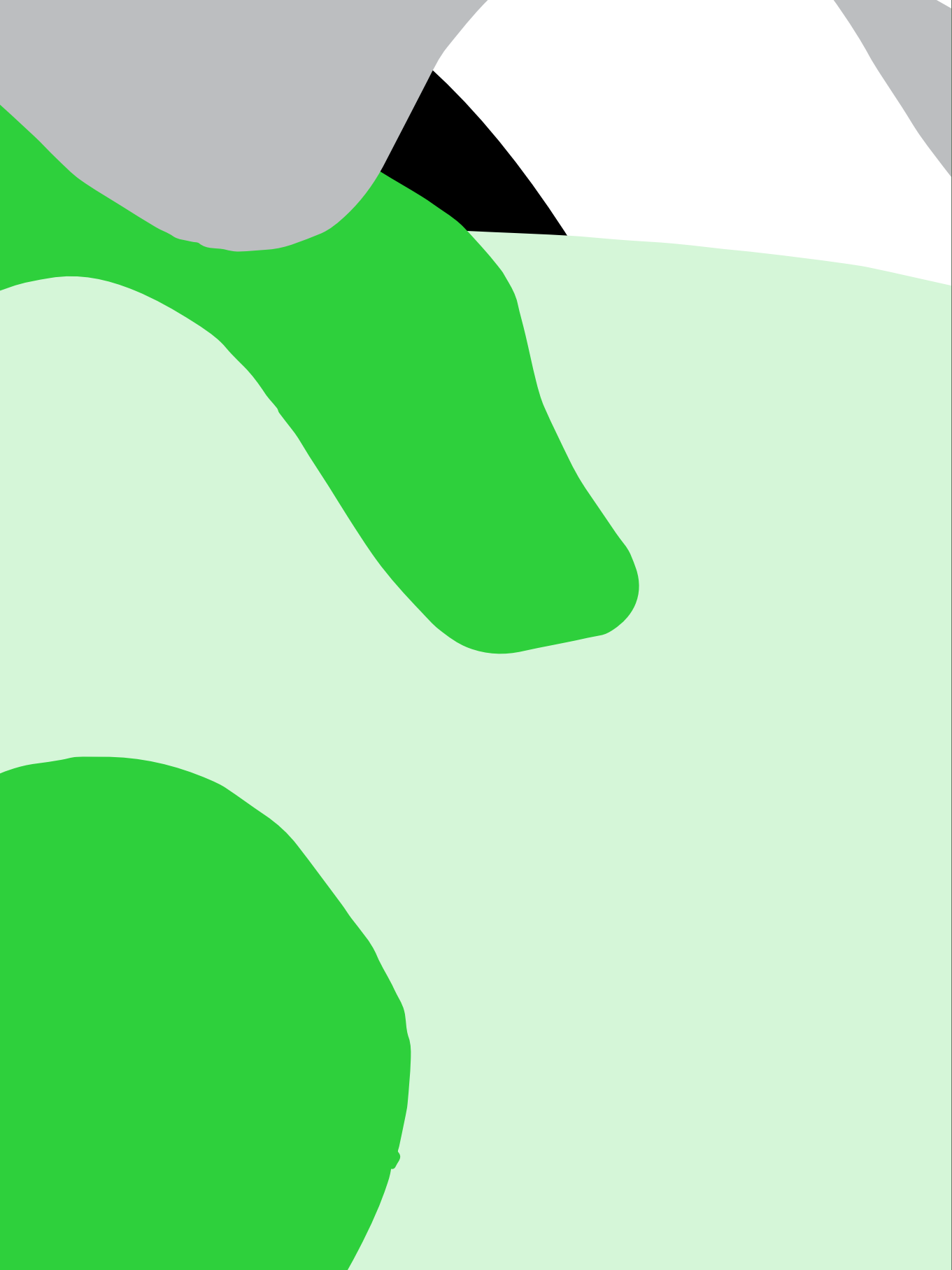
6 JODI. “In reply to: Catherine David: ‘dx and new media’” [e-mail. dx webprojects, 9 de julho de 1997]. Disponível em: <https://www.documenta12.de/archiv/dx/lists/debate/0010.html>.

7 *A Wired* é uma revista de publicação mensal, fundada em 1993, nos Estados Unidos, que desenvolve temas relacionados à tecnologia e à cultura. [N.E.]

8 WARNKE, Martin. “Databases as Citadels in the Web 2.0”. LOVINK, Geert e RASCH, Miriam [orgs.]. *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdã: Institute of Network Cultures, 2012, pp. 76–88.

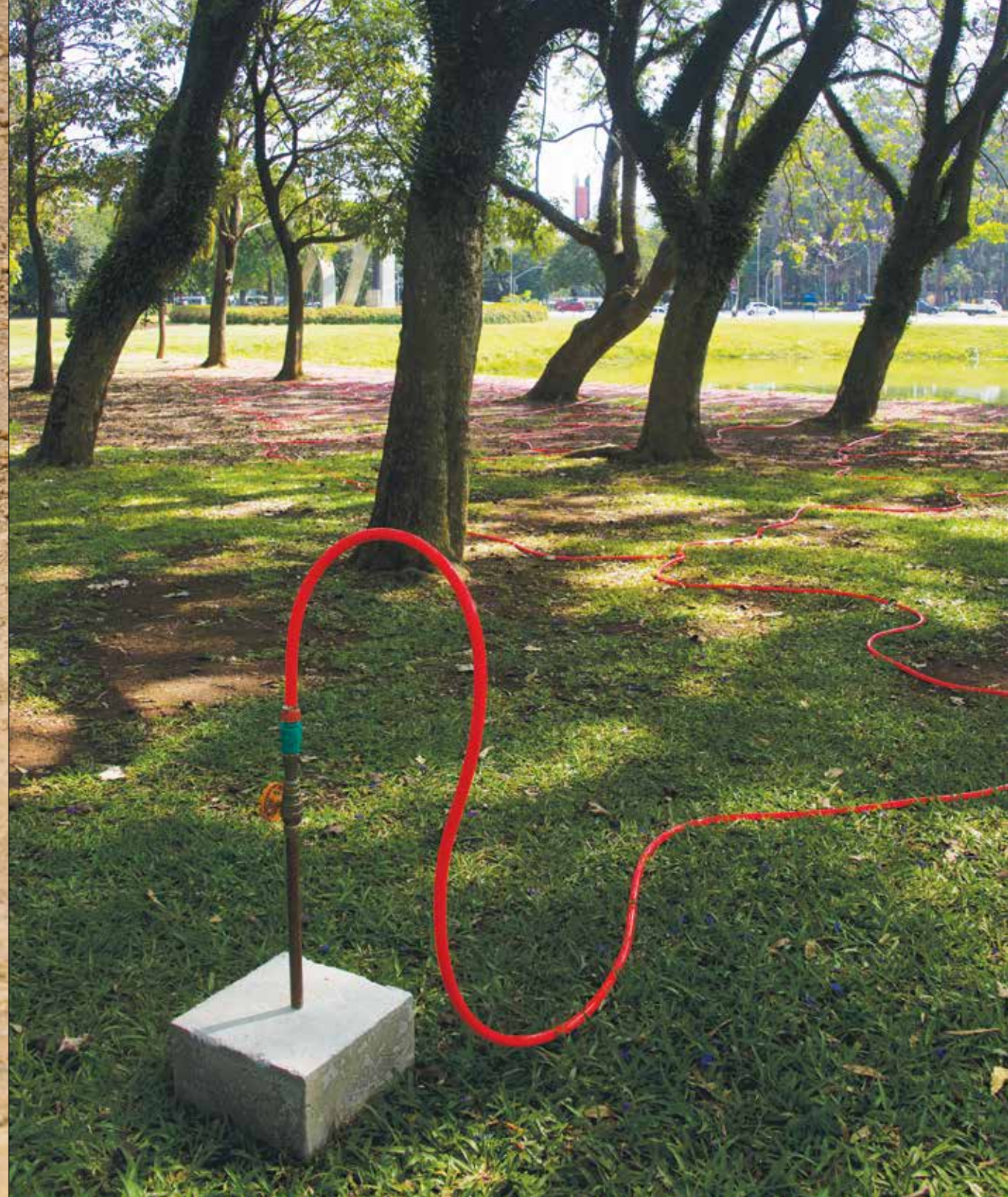
9 DULLAART, Constant. “Beginnings + Ends”. *Frieze*, 21 de novembro de 2013.

10 FLICHY, Patrice. “L’individualisme connecté entre la technique numérique et la société”. *Réseaux* 124, n. 2, s.d., pp. 17–51.



Vista de Teatro parque arqueológico
Camila Sposati

































★ Container Educativo

- ① **Camila Sposati**
Teatro parque arqueológico
- ② **Cinthia Marcelle**
Geografia, da série *Unus Mundus* (São Paulo)
- ③ **Coletivo Foi à Feira**
Objeto horizonte
- ④ **Diran Castro**
ENTRE O MUNDO E EU/A CAMINHO DE CASA
- ⑤ **Gabriel Scapinelli & Otávio Monteiro**
[terra>tijolo=forno]+farinha*pão
- ⑥ **Lenora de Barros**
O QUE OUVE
- ⑦ **Luiza Crosman**
O mundo versus o planeta
- ⑧ **Maré de Matos**
Púlpito público
- ⑨ **Narciso Rosário**
Canteiro suspenso
- ⑩ **Rafael RG**
O brilho da liberdade diante dos seus olhos
Astral

CAMILA SPOSATI

SÃO PAULO, SP, 1972

TEATRO PARQUE ARQUEOLÓGICO

2020



Camila Sposati direciona suas pesquisas para os procedimentos de transformação. Com frequência, em seus trabalhos, a artista justapõe processos materiais e históricos para desafiar o tempo oficial e suas significações. No projeto desenvolvido para a 10ª Mostra 3M de Arte – *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade*, Sposati reúne, pela primeira vez, a experiência de dois de seus trabalhos anteriores — *Teatro anatômico da terra* e *Phonosophia*. Para elaborar o primeiro trabalho, realizado em 2014, a artista baseou-se no Teatro Anatômico de Pádua, na Itália, espaço criado no século XVI, construído em formato circular, tendo por intuito a possibilidade de a audiência da época observar o processo de dissecação de corpos humanos. Na obra, realizada em Itaparica, na Bahia¹, Sposati apropriou-se da estrutura do teatro quinhentista italiano para performar uma espécie de dissecação do corpo da terra. Ao recuperar histórias não escritas, sedimentadas e conservadas no solo, a artista buscava revelar a história de um Brasil colonial a partir da “voz” da terra, evidenciando, assim, a invisibilização de fatos e personagens operada pela chamada “história oficial brasileira”. Já em *Phonosophia* (termo que remonta do grego antigo *phonos*, que significa “voz”/ “som”, e *sophia*, “sabedoria”), série iniciada em 2015, a artista produz objetos-instrumentos de sopro, feitos em cerâmica, que recuperam, ao mesmo tempo, mecanismos sonoros milenares e órgãos do corpo humano relacionados à fala e à audição.

No *Teatro parque arqueológico*, Sposati articulou três elementos: a representação (o teatro), a escuta (os instrumentos musicais) e a pesquisa relativa a um passado que ainda está por ser descoberto (o sítio arqueológico). O método usado pela artista expõe camadas de terra carregadas de marcas humanas e refere-se à história do próprio Parque Ibirapuera. O terreno do parque foi, antes do período de colonização da região, uma área de várzea (portanto alagada) ocupada pela nação Tupi. O nome “Ibirapuera” — ou *Yby-raouêra* — tem sua origem na língua tupi-guarani, e significa “pau podre” ou “madeira velha”/“apodrecida”. Posteriormente, já no início do século XX, a água que alagava a região foi drenada com a plantação de eucaliptos para que ali pudesse ser instalado um parque urbano.

A instalação conta com dois acessos a partir de escadas que levam ao espaço de exploração, descrito acima. Do alto, os visitantes, como arqueólogos, podem encontrar traços daquilo que um dia foi coberto pela terra. Talvez, pistas e vestígios de outras construções, de outros habitantes...

¹ A obra foi realizada no contexto da 3ª Bienal da Bahia, Salvador (2014).



Teatro
parque
arqueo-
lógico

CINTHIA MARCELLE

BELO HORIZONTE, MG, 1974

GEOGRAFIA, DA SÉRIE UNUS MUNDUS (SÃO PAULO) 2020



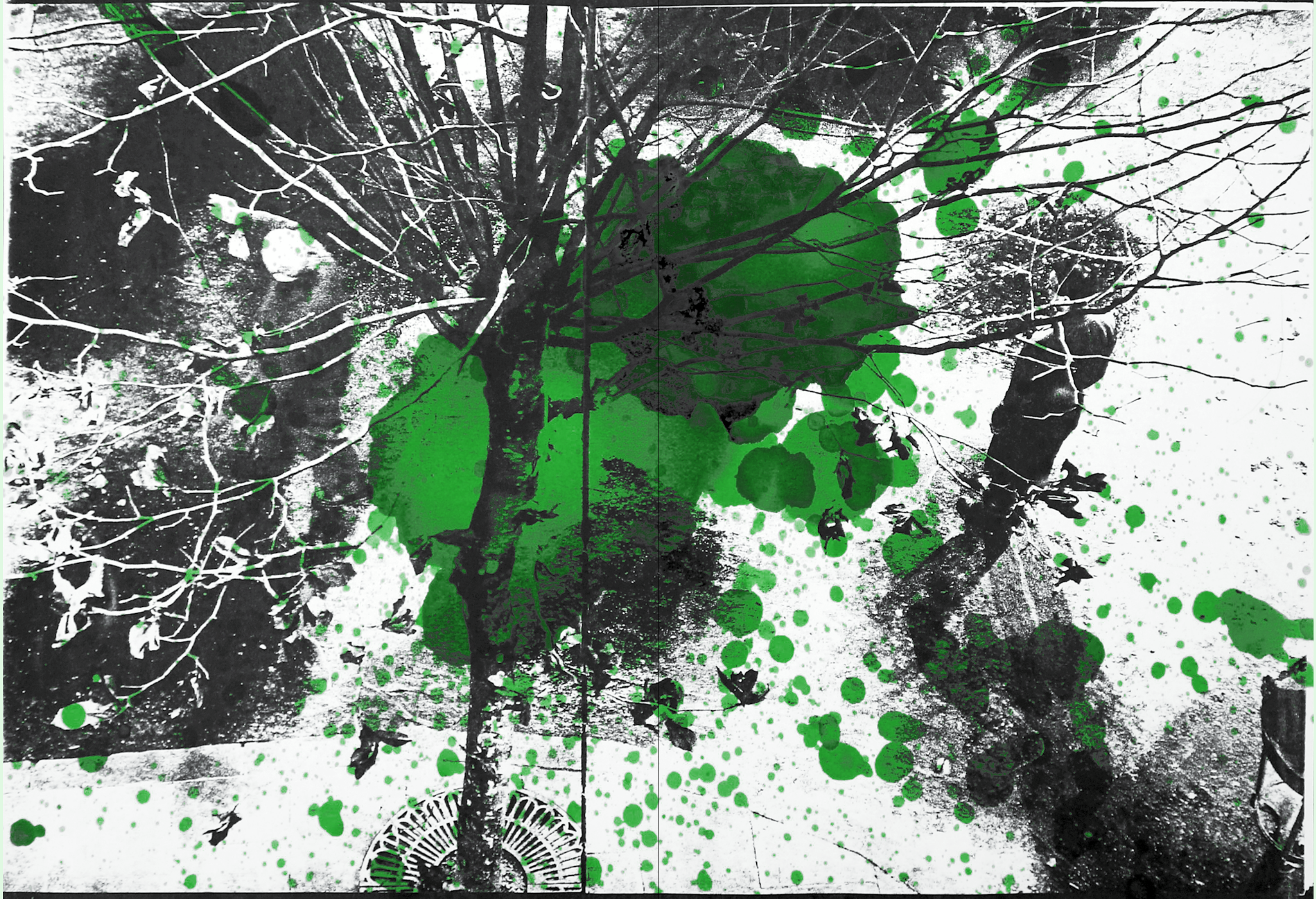
Ao buscar a matéria-prima de seus trabalhos nas sutilezas e complexidades das relações sociais e no caos do cotidiano, Cinthia Marcelle produz obras que transitam entre a organização e a desorganização das coisas, das situações e dos acontecimentos. A artista desenvolve desde 2003 uma série de obras intitulada *Unus Mundus*, a partir da qual ela propõe ações e provoca episódios que testemunham simultaneidades na realidade ou que denotam sincronias de temporalidades e fatos. Em *Geografia*, uma das obras da série, realizada pela primeira vez em 2004 no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, a saída de água de uma torneira conectava-se a uma mangueira de jardim que se ramificava sobre o solo, multiplicando-se em diversos “braços” — como se fossem longas raízes — até encontrar a água do lago artificial adiante. Nesta versão, de 2020, a artista revisita a ideia inicial da obra, porém em um contexto diferente.

Foi na cidade de São Paulo que a economia, do ponto de vista capitalista, se desenvolveu mais do que em qualquer outra cidade brasileira, e é nela que a indústria pauta, de forma mais acelerada e incisiva, a vida cotidiana e o meio ambiente no Brasil. Considerando essa inversão, em que é a cidade e seu modo de vida industrial que organizam o cotidiano, não o ritmo da natureza, a disposição de partes da mangueira (de tom alaranjado) sobre a terra leva a crer que é ela quem alimenta o lago, não o contrário, como seria o caminho “natural” da água canalizada: do lago para a torneira.

A obra remete a um acontecimento que se repete continuamente: o movimento e a transformação das águas — dos lagos ou das águas que correm pelos canos, dos rios ou dos esgotos. Apesar de ser um bem comum, a realidade da distribuição de água nas cidades é a de um acesso

controlado e restrito. Sabemos que o acesso à água potável, a todos os cidadãos, é um dos principais indicativos de bem-estar de uma população. Sua privação é, portanto, a evidência de uma falha de distribuição e um testemunho sobre as desigualdades sociais em que vivemos.

Quantos cursos de água alimentam torneiras neste momento preciso? Quantas mangueiras regam jardins pelo mundo agora?



COLETIVO FOI À FEIRA

FORMADO EM VITÓRIA, ES, 2009

OBJETO HORIZONTE 2020



Clarissa Ximenes
(São Paulo, SP, 1989)

Gabriel Tye
(São Paulo, SP, 1987)

Luis Filipe Pôrto
(Venda Nova do Imigrante, ES, 1991)

Matheus Romanelli
(Vitória, ES, 1988)

Rayza Mucunã
(Rio Branco, AC, 1990)

Formado por artistas nascidos em diferentes localidades brasileiras, o Coletivo Foi à Feira — FAF tem como foco pensar a dimensão humana na cidade. Com trabalhos que se articulam por meio de intervenções urbanas, instalações ou ações espontâneas, o coletivo busca criar espaços que propiciam o encontro, o afeto, a identificação do outro e o reconhecimento das várias memórias urbanas. Frente ao cenário de incertezas ambientais, sanitárias e políticas que se processaram no decorrer de 2020, o FAF propôs à 10ª Mostra 3M de Arte - *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade* uma obra que nos convoca a refletir sobre as possibilidades de futuro na cidade.

Intitulado *Objeto horizonte*, o projeto parte de uma concepção que pode ser dividida em três momentos. A obra se inicia com a captação dos áudios de entrevistas com trabalhadores do Parque Ibirapuera, gravados durante o período de acesso reduzido aos parques da cidade, medida implantada para evitar a propagação do contágio pela Covid-19. As falas desses trabalhadores foram mixadas aleatoriamente e mescladas a uma “sonoridade pandêmica”, formada por sons dos aplicativos de mensagens instantâneas muito repetidos no período de confinamento, e a excertos de áudios históricos, como o hino do IV Centenário de São Paulo.

Em um segundo momento do trabalho, os áudios criados pelo coletivo são emitidos a partir de caixas de som acopladas a uma estrutura de ferro construída posteriormente. Em formato de uma esfera espiralada, a estrutura se constitui como um espaço de autorreflexão e encontro com o corpo coletivo. Sua armação vazada é circundada por placas de acrílico, criando um ambiente em que o dentro e o fora se comunicam e permitindo que o espectador admire a paisagem de si e do parque de forma fragmentada e contígua.

Por fim, o terceiro momento se concebe a partir da intervenção do público, que é convidado, por meio de estímulos visuais e de um chamado sonoro, a expressar e registrar seus desejos para viver uma vida comum nas cidades. Mais do que nos levar a crer na potência de nossa capacidade imaginativa, esta obra nos convoca à verbalização de nossas próprias formulações, enfatizando a dimensão política de nossa linguagem quando ela é expressa no espaço público. As falas dos visitantes, depois de gravadas, são mescladas ao som inaugural acima descrito, concebendo-se assim uma nova paisagem sonora informada pela imaginação coletiva.



A imagem do horizonte

Existe um terreno preenchido de existência em todo fundo de corpo, um receptáculo onde imagens e memórias da experiência humana são depositadas. Às vezes, é preciso fuçá-las como um bicho faz, apalpar a geologia do solo, cavar e perfurar nossas camadas e rastros de existência. Uma arqueologia da memória; uma ação do sujeito sobre o seu corpo-tempo, ato silencioso no qual horizontes estratificados vão aos poucos cedendo, e enormes placas se desprendem redesenhando o solo. Um tremor ligeiro de onde nascem as imagens e os sonhos. Pois a imagem é formada assim: quando nosso sentido de corpo encontra o sentido do mundo. E os sonhos, no encontro entre os desejos e as imagens reveladas no fundo dos olhos.

Realidade projetada. Do devaneio do sonho, traçamos a linha do horizonte e edificamos cidades, esse espaço-tempo comum da experiência humana. Retalhos de desejos, reflexos concretos do espírito de um tempo, a cidade é um caleidoscópio de lugares de sentido íntimos, configurados na experiência de quem a confronta diariamente. Espaços imaginados, vivenciados e criados pelo terreno fértil dos reservatórios de experiências do tempo do corpo.

Paulicéia desvairada, seu alicerce fundante nasce do sonho moderno, de sua projeção como umbigo do mundo, do brutalismo da nação paulista. Edificamos ruínas monumentais de nossa experiência; ruidoso modernismo rígido, branco. Bandeirismo afoito de largas avenidas e suspensos concretos, seus rastros históricos, heroicos, insistem em moldar futuros do pretérito. Modernidade líquida, desasossegada, de tempo urgente que dita os sonhos do corpo e situa a pele num invólucro contido, limítrofe. Diluir o gesso na chuva. Espirar o tempo. Não impedir que brotem as imagens no fundo dos olhos: deixá-las gestacionar como átomo no campo comum. Perder o medo. Fortificar os sonhos nos cantos do mundo. Construir a imagem do horizonte.

DIRAN CASTRO

MARTINÓPOLIS, SP, 1978

ENTRE O MUNDO E EU / A CAMINHO DE CASA

2020



Fotografia: Magno Queiroz

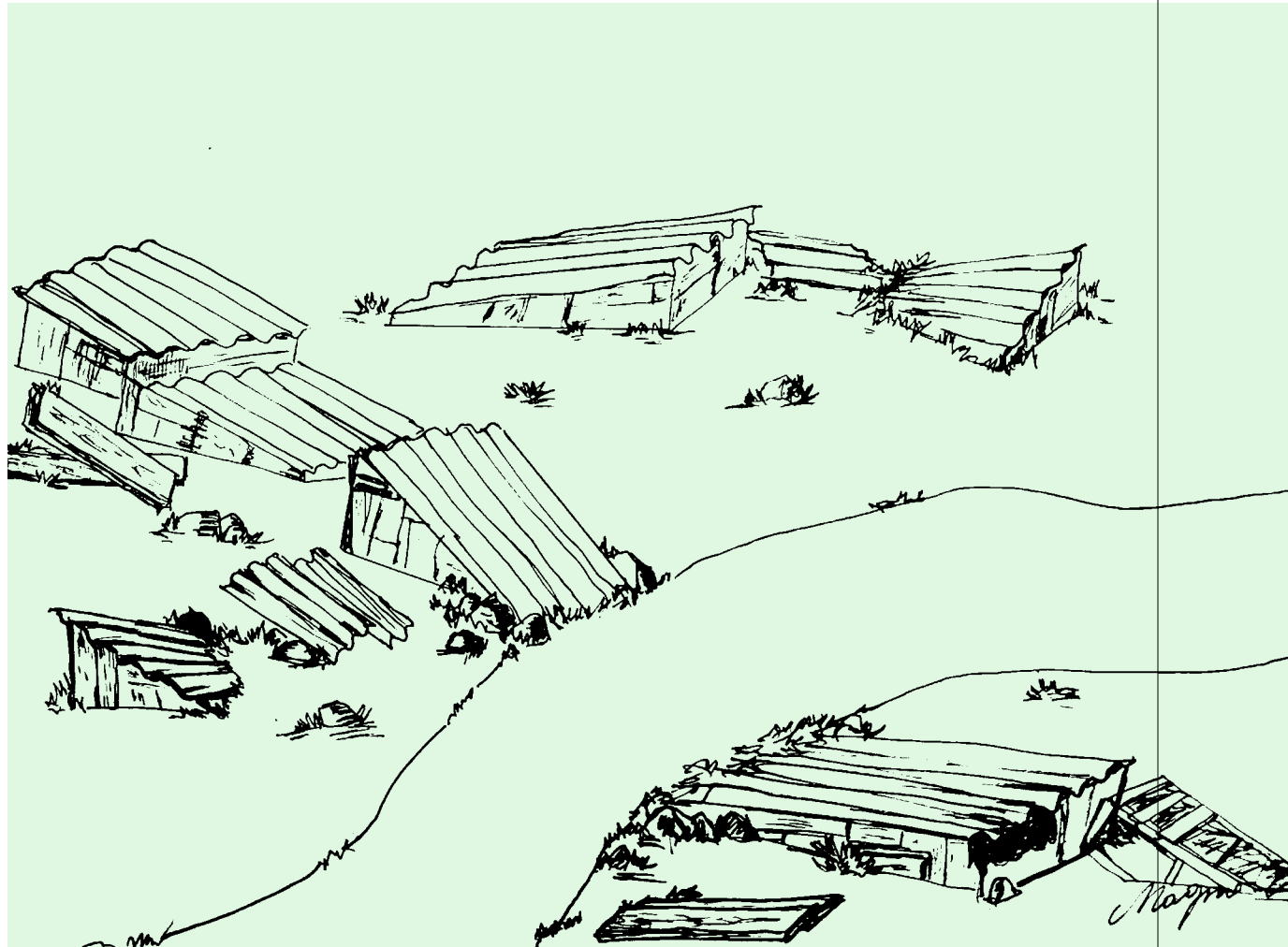
Há dez anos, Diran Castro “tran/sita” por espaços expositivos. Além de ministrar palestras sobre anti/racismo e transfobia no Brasil e no exterior, dedica-se a um projeto de longo prazo em que utiliza a prostituição como ferramenta de trabalho e de investigação. Segundo a artista, a partir dessa prática, ela “busca cultivar o diálogo e a escuta no domínio de raça, gênero, classe e sexualidade”. No projeto desenvolvido especialmente para a 10ª Mostra 3M de Arte – *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade*, Diran Castro buscou recompor fragmentos de uma história do passado recente da cidade e que hoje é praticamente silenciada nos registros documentais e históricos.

No início do século XX, em decorrência do adensamento populacional da região, parte do terreno onde hoje está localizado o Parque Ibirapuera foi um lugar de moradia de trabalhadores pertencentes às classes mais precarizadas da sociedade urbana. Essa pequena comunidade ficava localizada entre as ruas Abílio Soares e Manoel da Nóbrega, e chegou a contar com 186 barracos, onde calculava-se que viviam 204 famílias. Toda essa população foi removida do terreno e deslocada para a favela do Canindé pelo Departamento de Obras e pela Divisão de Parques e Jardins da cidade de São Paulo. A demanda, executada via ofício de 21 de janeiro de 1952, foi despachada pelo então presidente da Comissão de comemoração do IV Centenário da cidade, Ciccillo Matarazzo¹. O empresário foi o grande articulador responsável pela construção do parque que seria inaugurado em 1954, durante os festejos de quatrocentos anos do município. No decorrer dos preparativos para a construção do parque foram promovidas muitas mudanças e adaptações no terreno, sem que houvesse um estudo prévio quanto aos impactos sociais ou à história local.

No projeto para a obra *ENTRE O MUNDO E EU / A CAMINHO DE CASA*, a artista recria as construções que um dia estiveram no espaço do parque, procurando fazer referência ao episódio narrado anteriormente. Na instalação, Diran utiliza os mesmos materiais com os quais eram feitos os barracos do passado: madeira, cimento e telhas. Os materiais próprios da construção civil servem aqui como matéria-prima para a instalação, gesto que faz borrar as fronteiras entre arte e arquitetura urbana, reafirmando a interseção entre arte e vida. Os elementos construtivos da obra aparecem fragmentados e enterrados no chão, como se estivéssemos diante de escombros ou, ainda, de ruínas. Nas palavras de Diran, a obra remete a “uma estrutura saindo debaixo do solo, como uma plantação de ervas daninhas em meio ao gramado do parque”.

O trabalho de Diran Castro se relaciona, ainda, com uma escultura modernista localizada à sua frente, complexificando ainda mais sua carga simbólica e tensionando as relações entre construção modernista e construção popular. Pela forte carga histórica e referência à assimetria de classes no que diz respeito à ocupação do território comum (público), a obra é, por fim, um chamado à consciência coletiva sobre o direito ao território.

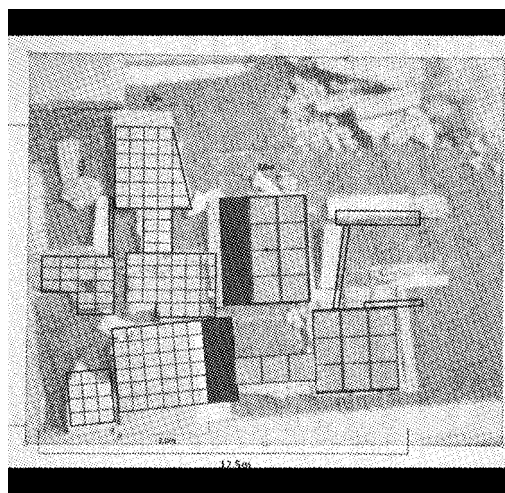
¹ As informações sobre a remoção da comunidade do Parque Ibirapuera foram retiradas da tese de doutorado da pesquisadora Ana Cláudia Castilho Barone defendida em 2007 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), intitulada *Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)*.



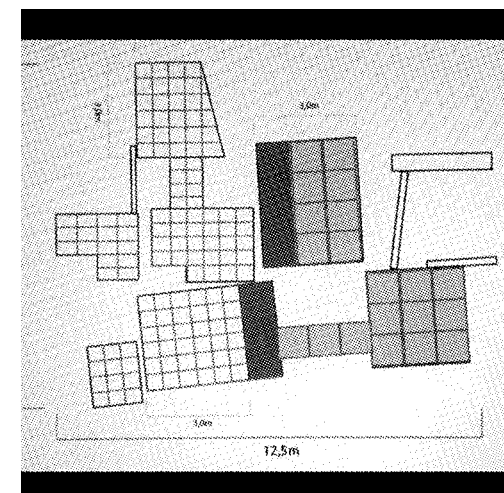
Desenho: Magno Queiroz



Foto e maquete: Magno Queiroz



Plantas do projeto: Chris Rubio



Plantas do projeto: Chris Rubio

GABRIEL SCAPINELLI & OTÁVIO MONTEIRO

SÃO PAULO, SP, 1983

POÇOS DE CALDAS, MG, 1992

[terra>tijolo=forno]
+farinha* pão
2020



Com uma parceria que já dura alguns anos, Scapinelli e Monteiro se interessam pela potência colaborativa e experimental da arte, e, nos últimos anos, têm articulado uma produção atenta à sua dimensão pública. Entre suas referências, os artistas citam nomes como Joseph Beuys, Lina Bo Bardi e Paulo Nazareth, figuras engajadas, de diferentes formas, na ampliação da arte para além do espaço do museu. A dupla desenvolveu trabalhos que atravessam e interconectam diferentes áreas de atuação: Scapinelli com projetos que articulam a jardinagem urbana, a marcenaria e a arquitetura, e Monteiro interessado pela fusão entre artes visuais, design e arquitetura. Dividindo pela primeira vez a autoria de uma obra, criaram especialmente para a 10ª Mostra 3M de Arte - *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade*, um projeto atravessado pelas questões da cultura social e da autogestão.

O projeto teve como ponto de partida a concepção, a construção e o funcionamento de um forno artesanal em alvenaria, destinado à livre utilização e aspirando à criação, em seu entorno, de um espaço comum dedicado aos encontros. A ideia do forno incluiu uma estrutura portante e móvel com a qual o forno pode ser levado para diferentes espaços, de acordo com a demanda. Esse forno, em um primeiro momento, serviria como aparelho de oficinas públicas para o aprendizado em padaria e cerâmica, mas o projeto inicial teve de ser repensado em razão da situação sanitária imposta pela pandemia de Covid-19. Como se tornou impossível, durante certo período, realizar atividades coletivas presencialmente, a participação e ativação do forno foram materializadas de duas outras formas. Primeiro, os artistas lançaram uma chamada aberta à participação pública para reunir registros da atividade de produção de pães e receberam enorme retorno,

construindo, a partir daí, uma rede de trocas e informações. As imagens selecionadas integraram em seguida uma peça gráfica que figura neste catálogo (p. 76). Uma segunda ação do projeto foi a colaboração com a organização CASA 1 — Centro de Cultura e Acolhimento LGBT¹, para onde o forno foi levado para ser utilizado em um curso de capacitação de padeiros e onde possivelmente ele servirá à instalação de uma futura padaria. Essas ações ampliaram muito o alcance do projeto, ultrapassando os limites do circuito das artes visuais e do público frequentador do parque.

No Parque Ibirapuera, na área dedicada ao piquenique, os artistas criaram uma escultura-mobiliário em formato quadrado, feita em alvenaria artesanal, que funciona, duplamente, como suporte nos dias em que o forno é trazido ao local e como uma grande mesa coletiva. A partir da apropriação ativa dos visitantes e dos usuários do parque, a estrutura pode, ainda, ter qualquer outro uso. Dessa forma, a obra retoma um de seus objetivos iniciais: proporcionar as condições e os instrumentos necessários para uma experiência coletiva e autogestionada no espaço público. O título do projeto, [terra>tijolo=forno]+farinha*pão, sugere uma equação aberta que talvez necessite muito mais do que a soma dos elementos para acontecer. Talvez sejam necessários o movimento e o tempo do fogo.

¹ Organização localizada na Rua Adoniran Barbosa, n. 151, no bairro da Bela Vista, região central da cidade de São Paulo. A CASA 1 é financiada coletivamente e se tornou referência no acolhimento e na capacitação de pessoas LGBTQIA+.

▼ Eni Sulanita
Arcanjo Ferreira



▼ Ronaldo Alves Cahin



Thais Roji Somlo ▶



◀ Bruno Dutra de
Araújo



▼ Iamara Cristina
Macêdo Rocha

▼ Raquel Santos



Theo Luiz ▶
Casadei



▼ João Paulo de Moraes
Alves

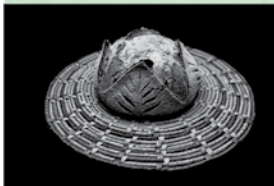


◀ Gabriel
Augusto
de Paula
Bonfim

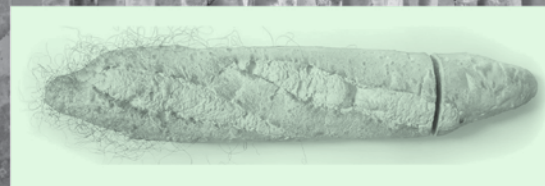
◀ Thiago
Araujo
Magalhães



Ronaldo ▶
Cahin

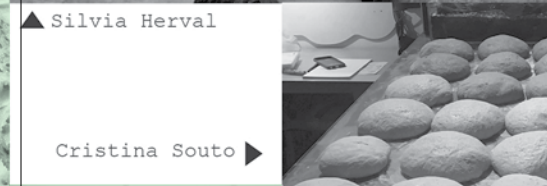
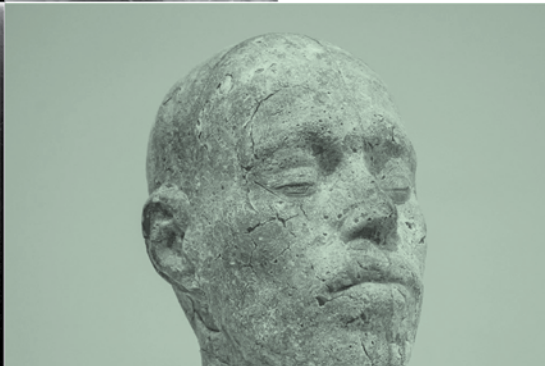


◀ Maria Antônia
Medeiros e
Guillermo
Sebastian Acuña



◀ Eduardo
Luiz de
Freitas

Trésor ▶
Kiaka



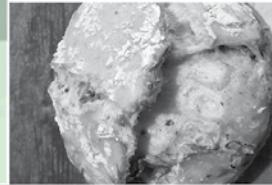
◀ Maria
Guilhermina
Dantas dos
Santos
Silva &
Valeria
Ravier

Olívia ▶
Godoy
Collares



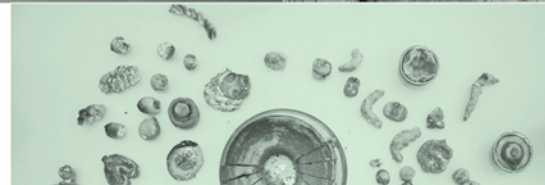
Diana Lanças ▶

▼ Ariela Doctors



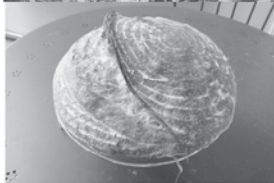
◀ Kendra Neumann

▼ Sergio Augusto
Medeiros

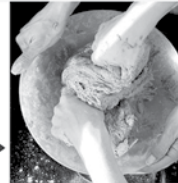


◀ Henrique
Detomi de
Albuquerque

João ▶
Medeiros

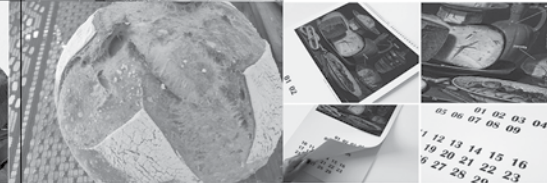


▲ Eduardo
Luiz de
Freitas

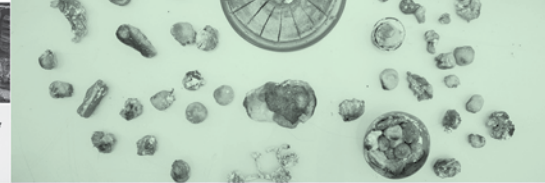


▲ Rafael Ruiz
Zafalon de
Paula

▲ Marina Barbosa
Nogueira Silva



▲ Elisângela
Nunes Pereira



▲ Coletivo Geodésica
Cultural Itinerante

LENORA DE BARROS

SÃO PAULO, SP, 1953

O QUE OUVE 2020



Com uma trajetória artística iniciada na década de 1970, época de intenso experimentalismo na arte brasileira, de tendência construtiva e vanguardista, Lenora de Barros usa as palavras e as imagens como matéria constitutiva de suas pesquisas e para a construção de seus trabalhos. Integrando inicialmente o campo da “poesia visual”, a artista, há algum tempo, percorre outras linguagens, entre elas a performance, o vídeo e a instalação sonora. A dimensão do espaço sonoro no trabalho de Lenora acontece a partir da passagem da palavra escrita para a performance, e com uso da própria voz, algo que passa a acontecer, segundo a artista, por volta dos anos 1990. Desde então, Lenora vem produzindo obras que utilizam a poesia sonora. Vale destacar, dentro dessa produção, a instalação *Ácida Cidade*, de 1994, produzida para a mostra *Arte Cidade — a cidade e seus fluxos*. Na obra, bolinhas de pingue-pongue, que ostentavam a frase “a cidade oxida”, caíam do teto acompanhadas de oralizações enunciadas com a voz de Barros.

O QUE OUVE foi criada especialmente para a 10ª Mostra 3M de Arte – *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade* a partir de uma produção poética transformada em performance vocal. A obra, que tem tratamento sonoro do músico e compositor Cid Campos, é constituída de cinco caixas de som dispostas pelos postes alinhados sobre a grama, quase como se determinassem uma trilha a ser seguida. O caminho culmina em uma plataforma de pouso em formato circular, na qual inscreve-se o título-poema: “O QUE OUVE”. Enquanto as caixas de som ecoam trechos distintos de um texto poético, um drone sobrevoa uma área previamente determinada. Dotado de um alto-falante, esse equipamento de voo emite outra construção poética, escrita e gravada pela própria artista durante o período de quarentena. Nessa construção sonora,

Barros usou sua própria experiência de isolamento social, imposta pela pandemia de Covid-19, como combustível de criação, além do pensamento do artista e teórico musical John Cage. A artista elaborou sua performance sonora inspirada especialmente pela seguinte passagem de Cage: “O mundo se transforma em função do lugar onde fixamos a nossa atenção. Esse processo é aditivo e energético”, retirada do volume *For the Birds*, de 1981.

Ao articular a dimensão atencional e sua influência na transfiguração do significado preestabelecido das coisas, Lenora acabou por converter o drone em um objeto polissêmico. Ao mesmo tempo que esse equipamento realiza um diálogo intenso com a questão da vigilância e do controle, e remete às sensações de isolamento e desorientação que têm nos afetado, ele se torna um mecanismo literário, que, ao ocupar o espaço aéreo, o metamorfoseia, tornando-o lugar da poesia.

OOQUE
OÙVE

É JÁ.
ONTEM É JÁ.
HOJE, AMANHÃ, É JÁ.

*“O mundo se transforma em função do lugar onde fixamos
a nossa atenção. Esse processo é aditivo e energético.”*

— John Cage, em “Cage for the Birds”

É hoje, e já.
Hoje é já.

Ontem é já.
Amanhã é já.

Ontem é hoje.
Hoje, é, amanhã.

Amanhã é ontem,
e hoje.
Amanhã é ontem, já.
Já hoje, é, amanhã.

Hoje é ontem, já.
Hoje é, já, amanhã.

Ontem é hoje,
e já é amanhã.
Amanhã é já, ontem.

Amanhã é ontem, já,
hoje.

Já ontem é hoje, e já,
já, amanhã.

Ontem foi ontem.
Hoje é hoje.
Amanhã, já é,
amanhã.

Hoje, ontem, amanhã,
Já.

LUIZA CROSMAN

RIO DE JANEIRO, RJ, 1987

O MUNDO VERSUS O PLANETA

2020



Pesquisas de caráter especulativo que buscam decodificar a realidade e suas narrativas oficiais formam os impulsos iniciais para o desenvolvimento dos trabalhos de Luiza Crosman. Neles, a artista combina, a um só tempo, estratégias visuais e discursivas e apresenta obras que têm como proposições centrais repensar os repertórios de representação e mobilizar recursos, ampliando assim conceitos e ações. Tendo essa perspectiva em mente, e considerando a crise climática sem precedentes que vivemos hoje, a obra *O mundo versus o planeta*, que se ramifica em três frentes, funciona como a sugestão de uma interface que nos permitiria acessar um arquivo em processo. Nesse arquivo, verifica-se como a humanidade compreende, hoje, as condições sociais e ambientais da vida humana na Terra.

A obra, concebida para a 10ª Mostra 3M de Arte – *Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade*, apresenta uma instalação visual, que ocupa o espaço da antiga serraria do Parque Ibirapuera, um extenso e alto galpão em meio à Praça Burle Marx, a continuação da coleção de traduções *Trama*, com três novos títulos, e, por fim, o desenvolvimento de um currículo inédito de ensino em arte, que aponta na direção de uma compreensão das estruturas internas do campo. Todo esse programa visa uma espécie de radiografia do entendimento contemporâneo de “mundo”, unindo design gráfico, arquitetura e especulação científica. Segundo a artista, seu projeto explora as condições a partir das quais compreendemos a “Terra como Terra — superfície onde habitamos; o globo — relações políticas, técnicas, econômicas e sociais internacionais; o mundo — dimensão experiencial da vida humana; e o planeta — objeto rochoso astronômico e seus sistemas naturais”.

Para a instalação visual, Crosman desenvolveu painéis em lona, cortados em formato de derivações de curvas matemáticas, e dispostos de modo a compor uma espécie de quebra-cabeças. Os desenhos impressos nos painéis foram criados a partir de pesquisas em torno dos campos interdisciplinares que pensam formas de dissolução entre o artificial e o natural, e que portanto propõem uma mediação alternativa possível para o futuro. A prática de Crosman extrapola a atuação tradicional do artista como produtor único de sentidos e criador de objetos, afirmando-se como propositiva e colaborativa. Finalmente, no currículo, que se desenvolve antes, durante e após a realização da mostra, Crosman trabalha em colaboração com a antropóloga Alice Noujaim e o sociólogo Guilherme Marcondes para construir uma grade curricular ampla, que aproxime discurso e prática, partindo da compreensão de que o mundo da arte é um terreno potencial para a invenção e a proposição de novos mundos.

REDISTRIBUIÇÃO — SISTEMAS — INFRAESTRUTURA — TECNOLOGIA — ESCALA

A maneira que experienciamos o mundo passa invariavelmente pelas infraestruturas, sistemas e fluxos que dão forma ao planeta: o “mundo” como a dimensão experiencial humana, a narratividade e o simbólico; e o “planeta” como o objeto rochoso geológico e astronômico de escala temporal e espacial além-humana. No entanto, o mundo e o planeta parecem estar cada vez mais separados, distanciados pela própria dimensão e escala planetárias, pela complexidade dessas infraestruturas, sistemas e fluxos e pela competição de narrativas — tanto no âmbito político, quanto no sociocultural.

Como ponto de partida, convidei a antropóloga Alice Noujaim e o sociólogo Guilherme Marcondes para conceber a grade curricular inicial do *O mundo versus o Planeta* em colaboração comigo.

Nossa proposta de mundo busca corresponder e ser atualizada a partir da visão de um planeta possível e viável para todos. E, para isso, queremos pensar proposições artísticas e culturais que aproximem discurso e prática. Essa grade curricular é, na verdade, uma sugestão inicial para aproximá-los. O campo da arte, nesse sentido, pode ser um território inicial de prototipagem na atualização de ferramentas e metodologias.

Esta proposta não vem de uma ruptura, nem de um desejo de contraponto ou de contraposição. Ela se equilibra entre tantas outras propostas que também pensam, hoje, o ensinar e, sobretudo, o ensino da arte. Ela vem igualmente de uma tradição de artistas que propõem e pensam o ensino de sua própria atividade. As diversas escolas fundadas por artistas, as oficinas, os cursos e tantas outras que estão sempre tentando ocupar os buracos do ensino de arte formal e informal brasileiro. Nem a ruptura moderna, nem a diferenciação neoliberal, esse currículo

se coloca numa posição de continuidade e complementaridade com uma rede de ensino extensa e ampla. Queremos criar, analisar e promover novas possibilidades para o mundo da arte e para o planeta do qual ele faz parte.

Em sua pesquisa, Alice Noujaim busca observar os movimentos que compõem o universo da arte como local de trabalho. Ela toma como ponto de partida as práticas de preservação — de objetos, espaços públicos ou de memória — para examinar dinâmicas institucionais. A partir de procedimentos técnicos e discursivos que buscam preservar objetos e situações de usabilidades abertas (por vezes avessas a serem preservadas), Alice leva o olhar para as decisões corriqueiras em que a autoridade institucional é exercida longe do olhar público. Frequentemente, esses são movimentos que escapam ao interesse teórico por pertencerem ao campo do pragmático e do operacional. São, contudo, pontos cruciais para compreender e interferir no universo da arte, mesmo que com diretrizes e linguajar próprios, que comumente não se comunicam com a prática ou a crítica artística.

Os estudos sobre legitimação, construção de autoridade e consagração figuram entre os interesses de Guilherme Marcondes, que pensa, portanto, sua relação com as questões do poder e da dominação, tendo como foco de pesquisa o universo da arte, especificamente, aquele ligado à arte contemporânea. Processos sociais de inclusão e exclusão, coesão e conflito, são investigados, colocando em suspeita a aparente aura de liberdade que constitui as discursividades acerca do campo da arte. Suas pesquisas buscam, assim, compreender as relações de poder no fazer arte/artista/instituição artística.

A grade curricular acompanha a continuação da coleção de traduções *Trama*,

iniciada em 2018 na 33ª Bienal de São Paulo, em colaboração com a editora Zazie Edições, dando continuidade, portanto, ao meu interesse de estender a linha do tempo dos trabalhos em arte contemporânea para além dos eventos nos quais foram originados.

Um exercício de imaginação sem limites pragmáticos, o currículo é também um mapeamento contínuo de práticas, saberes, propostas, metodologias e organizações. No futuro, pretende agir como um mediador entre diferentes pessoas e contextos, instituições e saberes, a partir da criação de um website. É através dessa perspectiva temporal estendida que vamos buscar interseções entre o mundo e o planeta.

MARÉ DE MATOS

GOVERNADOR VALADARES, MG, 1987

PÚLPITO PÚBLICO

2020



Com uma pesquisa dedicada à contribuição das subjetividades negras para o pensamento decolonial, Maré de Matos busca em sua prática artística exercitar o tensionamento entre versão e verdade; história única e contranarrativas polifônicas. Num esforço de elucidação dos legados coloniais, suas obras partem da criação de novos enunciados e propõem outros contornos para antigas estruturas. Matos atua a partir do uso de linguagens híbridas, e defende o direito à emoção de sujeitos privados do estatuto de humanidade. Seus trabalhos situam-se, sobretudo, entre os territórios da imagem e da palavra.

Em *Pulpito público*, instalação criada para a 10ª Mostra 3M de Arte - Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade, a artista evoca alguns elementos recorrentes em seu trabalho, como a poesia e a pluralidade de códigos culturais. A obra compreende um platô, de onde convergem três escadas que se originam de orientações geográficas distintas. Para alcançar o alto da plataforma, o visitante deve acessar a escada que corresponde a seu trajeto. Ao alcançá-la, três megafones estão dispostos e disponíveis para que cada um diga o que desejar. O participante terá, assim, sua voz projetada na direção do espaço aberto do parque. Há ainda um megafone disposto a uma altura acessível para cadeirantes, idosos, crianças ou pessoas que não puderem subir os degraus. Uma bandeira de tecido estendida diante do púlpito ostenta a inscrição “Todo gesto fala”, realizada em uma tipografia criada pela artista a partir de referências simbólicas caras a ela, além de diversos elementos gráficos que fazem referência a eventos de nosso passado recente.

Além de seu caráter participativo e do estímulo à possibilidade do encontro, o trabalho subverte a posição normatizada do púlpito como o lugar destinado ao orador único, o representante ou a autoridade. Matos convoca o público a protagonizar esse espaço de poder e aciona a linguagem como elemento de ativação.

A artista, que havia inicialmente projetado a obra para que os visitantes pudessem interagir com o púlpito, acionar e falar pelos megafones, reconsiderou o formato em razão da situação sanitária decorrente da pandemia de Covid-19. Para isso, ela teve de recompor o trabalho, que, diante desse novo contexto, poderia provocar a “aglomeração” de pessoas, assumindo, assim, uma adaptação crítica. Sua solução foi a de representar a impossibilidade de acesso ao espaço público e o silenciamento que as circunstâncias atuais impõem aos brasileiros, evitando o ingresso na obra. Os dispositivos sonoros, por sua vez, ecoam vozes colhidas por Maré de Matos, como recurso alternativo para povoar a instalação.

SONHO PÚBLICO

quando eu sonhei com o *púlpito público*, o brasil já era um pesadelo há séculos, mas viviam mais de cento e quarenta e seis mil setecentos e setenta e três brasileiros entre nós que partiram¹. todos os planos, modos e expectativas de vida de todas nós que habitamos este território entendido como brasil foram redesenhados. imaginar que o impacto desta queda pode nos causar renascimento faz parte do meu sonho. então eu sinto que ouvir as pessoas representando seus próprios sonhos, desejos, demandas e vírgulas, de diferentes cantos de sonhos, pode com sorte nos despertar de nós mesmos.

1 148.957 (no fim da escrita deste texto).

um pesadelo acorda de si mesmo?

falta plataforma pra escada?

será que conseguiremos prever o seu futuro?

27 de abril, às 13:00

Descreva sua vida e diremos onde você estará em 5 anos

1,1 mil

353 comentários 51 compartilhamentos

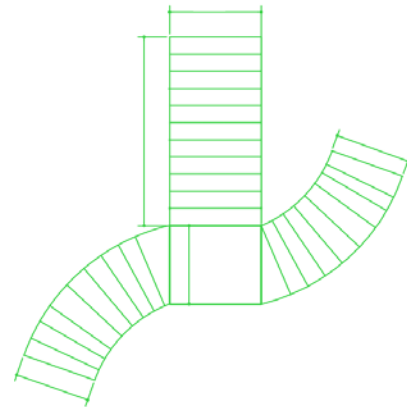
publicado em 28 de agosto, às 10h33

falta escada pra palavra?

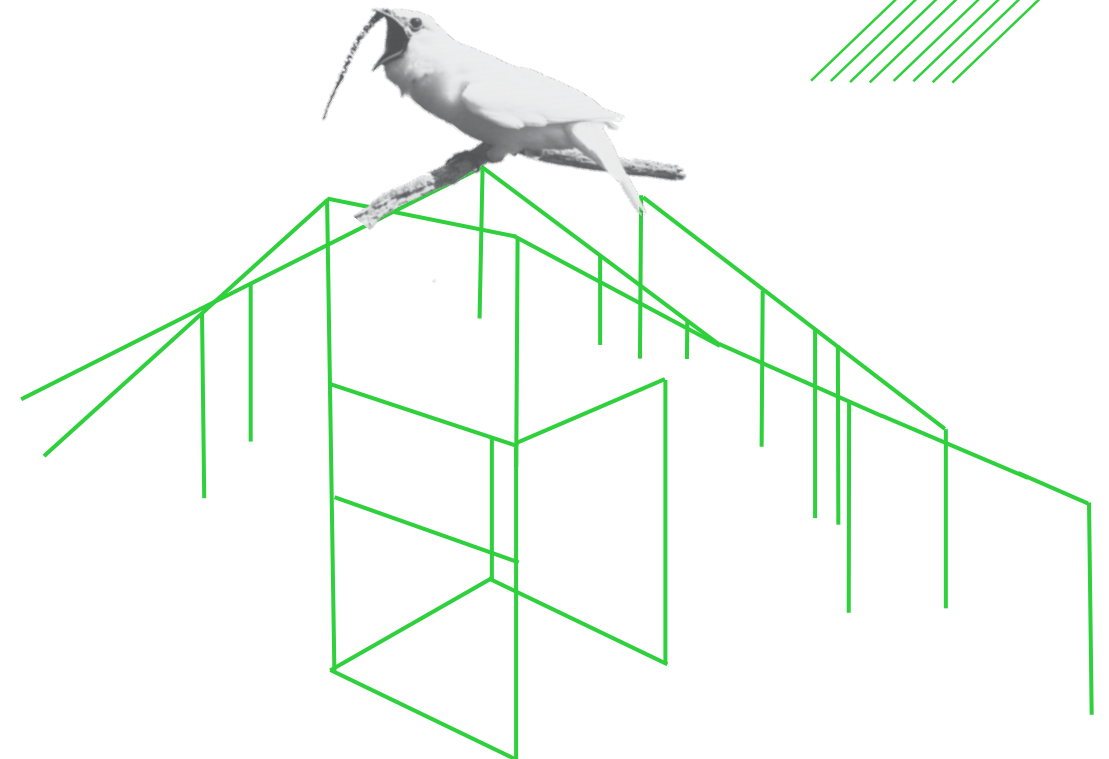
preocupar-se com o texto? e com a medida de seus excessos
aparar a ponta das palavras
mais ou menos 3 dedos

achar solução pro país no parágrafo e perder o rodapé e a nota
preocupar-se com a sintaxe?
quando tem cem mil pessoas mortas

chorar (mesmo) de máscara
o peso das ausências



, compromisso com o encanto.



canto de ave que atinge 125 decibéis é o som mais alto entre os pássaros e só fica abaixo do som emitido pela turbina de um avião, diz pesquisa.



NARCISO ROSÁRIO
PIRACURUCA, PI, 1989

**CANTEIRO
SUSPENSO**
2020



Narciso Rosário viveu em Piracuruca, Piauí, sua cidade natal, até 2010, quando se mudou para Teresina, onde hoje desenvolve pesquisas no campo das artes visuais. Além do trabalho nesse campo, atua como artista de jogos eletrônicos, ilustrador, capista editorial e tatuador. Suas poéticas partem de experiências do cotidiano, alimentadas pelas memórias individuais e coletivas, fazendo uso das mais diversas materialidades.

Em *Canteiro suspenso*, obra desenvolvida para a 10ª Mostra 3M de Arte - Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade, Rosário articulou alguns elementos comuns à agricultura familiar e que integram a cultura vernacular proveniente de várias cidades nordestinas brasileiras, trazendo-os para este trabalho, que oferece a experiência da coletividade a partir da relação com o cultivo de plantas alimentícias e medicinais. O artista retoma imagens, formas e sentidos que habitam sua memória experiencial e sensorial para revisitar o canteiro —, o qual viu ser construído diversas vezes por seu pai, e que costuma ocupar os quintais de muitas casas de sua cidade natal, servindo ao plantio de ervas e hortaliças de uso cotidiano. Produzidos tradicionalmente a partir de galhos dispensados das podas de árvores, os canteiros têm as madeiras encaixadas de maneira a formar uma espécie de cesta suspensa. Localizados há 1,5 metros de distância do chão, os canteiros estão a salvo dos ataques de animais domésticos.

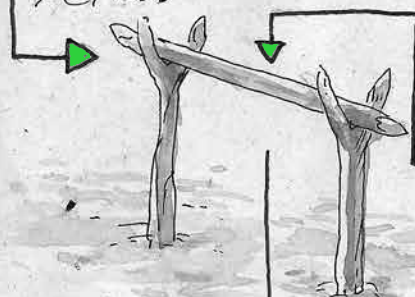
Na instalação criada por Rosário, doze canteiros, desenhados pelo artista a partir do canteiro tradicional de seu pai, executados em marcenaria, são organizados em círculo, enquanto um único canteiro é construído à maneira dos canteiros tradicionais e ocupa o centro do espaço. Neles, estão plantados, em estado de crescimento maduro, ervas, hortaliças e frutos. A obra conta com a colaboração de quatro educadores, responsáveis pelo manejo das plantas, pela rega e pela manutenção da terra, bem como pela ativação desse lugar-comum por meio da troca de experiências e pela transmissão de conhecimentos sobre as plantas e seu cultivo. Os mediadores ainda instigam os visitantes a refletir sobre o cultivo da terra e os ensinamentos transmitidos via conhecimentos orais. Segundo o artista, a obra é um convite a articular ética e estética de sobrevivência, resistência, proteção e cura.

Canteiro Suspenso:

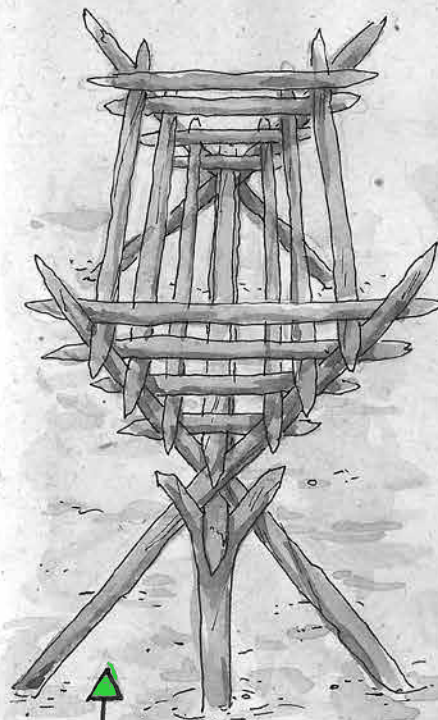
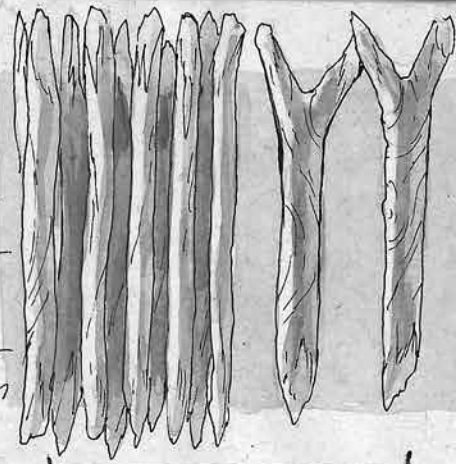
Uma engenhosa estrutura de madeira, usada para abrigar variedades diversas de plantas.

Por ser a terra elevada, as plantas ficam protegidas dos animais e a terra é melhor cuidada.

Para fazer Canteiro Suspenso a madeira que sobrou do fogão é reaproveitada. Usamos forquilha e galhos retos.



A primeira parte é enfiar as duas forquilhas na terra, bem firmes, pois são a base do canteiro. Depois, adicionamos quatro varas grandes, que dão o formato do canteiro. Por fim, alternadamente, colocamos varas entre as quatro varas maiores, criando uma "cesta".



Visto por cima, o canteiro tem formato de uma arapuca, de cabeça para baixo.

No canteiro suspenso podemos plantar, por exemplo:

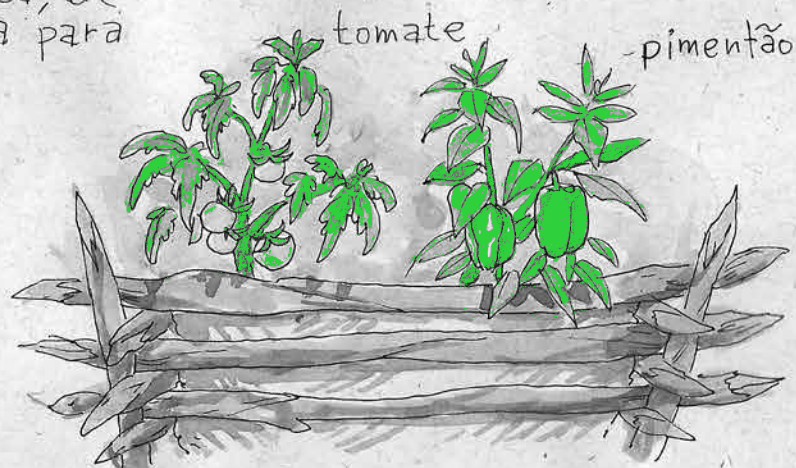


cheiro verde



Hortelã

Malva



tomate

pimentão

RAFAEL RG
GUARULHOS, SP, 1986

O BRILHO DA LIBERDADE DIANTE DOS SEUS OLHOS

2020

ASTRAL
2020



As fontes de trabalho de Rafael RG derivam frequentemente de sua história pessoal ou de arquivos documentais de diferentes naturezas. Sua prática está ligada ao ato de relacionar e amalgamar realidade e ficção como dois aspectos de uma mesma narrativa. As formas de representação do amor na cultura e as questões de identidade racial têm sido suas áreas de interesse.

O projeto desenvolvido para a 10ª Mostra 3M de Arte - Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade, segundo o artista, “tem como ponto de partida a questão de como diferentes povos e culturas se relacionam com os corpos celestes presentes no espaço e de como observações noturnas do céu foram e ainda são fontes para a criação de mitos, formas de localização e rotas de fuga”. RG iniciou seu processo de pesquisa a partir da recuperação da história de Harriet Tubman (1822–1913), nascida escravizada, nos Estados Unidos, que logrou fugir do cativeiro e auxiliou a fuga de centenas de outras pessoas escravizadas. Tubman orientava-se pela observação da “estrela do norte” durante suas peregrinações noturnas em direção à liberdade. Em homenagem a ela, o artista criou um painel luminoso que apresenta a frase: “O brilho da liberdade diante dos seus olhos.” O letrado mantém essas palavras acesas durante a noite, funcionando como uma espécie de guia.

Adensando sua pesquisa e transpondo a questão para o contexto brasileiro, Rafael RG encontrou registros de rotas de fuga de escravizados e quilombolas em São Paulo que revelam marcos da resistência que ainda hoje ecoam na cidade, formas de sobrevivência que resistiram à colonização e à tentativa de aniquilação de corpos e de culturas. Nesse percurso, em direção às narrativas astronômicas,

RG se deparou com valiosas descobertas, que também aparecem no painel luminoso, em seu verso.

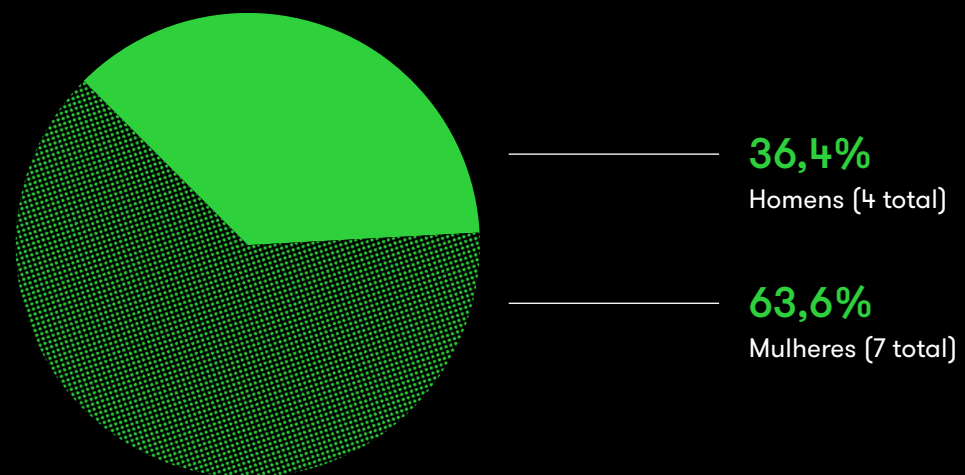
Em *O brilho da liberdade diante dos seus olhos*, desenvolvido em colaboração com o também artista Diego Crux, Rafael RG faz uso de um condensado das pesquisas que o atravessaram durante todo o processo da construção do projeto. Os artistas alinham materiais de arquivos, pesquisas acadêmicas e conhecimentos ainda vivos, mantidos pelas tradições orais, somados às vivências pessoais de cada um, em busca e na constante atualização da experiência de liberdade em suas vidas. Além da identificação dessas narrativas, RG, ao lado do DJ e produtor musical podenserdesligado, criou uma instalação sonora na qual usa vozes de astrológos convidadas, que fazem leituras de nossa atual situação política a partir da localização dos astros celestes. Essas leituras foram realizadas a cada semana, durante a realização da mostra, a partir da configuração do céu, e guiadas pelas astrologias de povos originários e de culturas afro-diaspóricas. *Astral* acontece a partir da combinação de performance sonora, produção de textos e intervenção na esfera pública, com camadas sobrepostas de sentido, atravessadas por problemas históricos profundamente presentes na realidade brasileira, como a invisibilização de culturas não brancas e o apagamento das histórias de resistência de escravizados.

HISTÓRIA E ATUALIDADE DA MOSTRA 3M DE ARTE

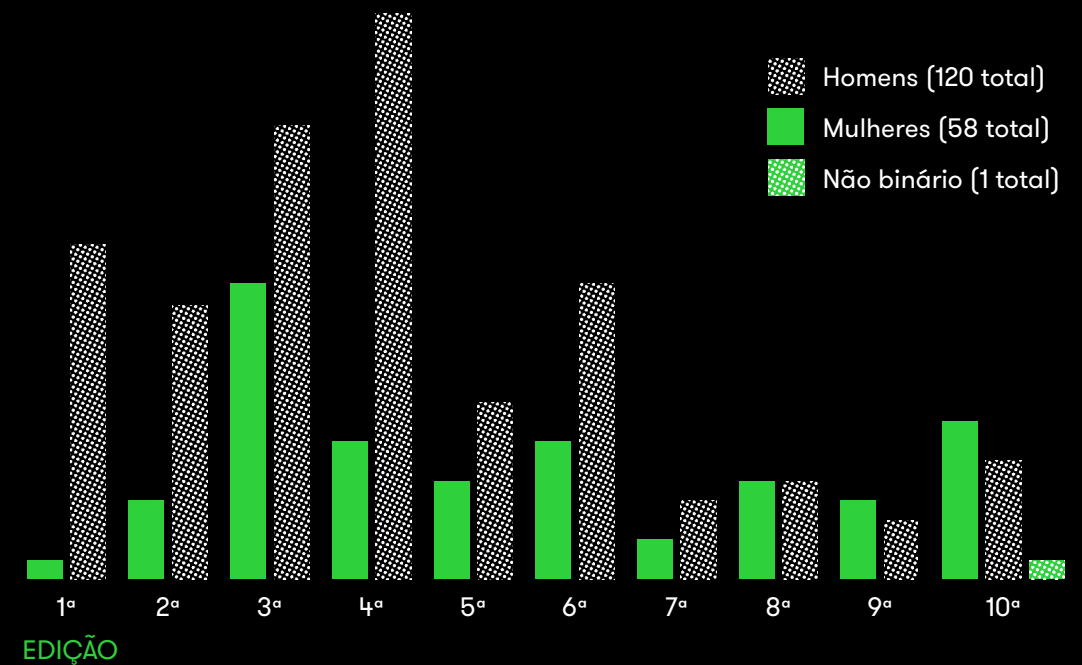
2010-20

ARTISTAS	179
OBRAS	124
ESPAÇOS OCUPADOS	6

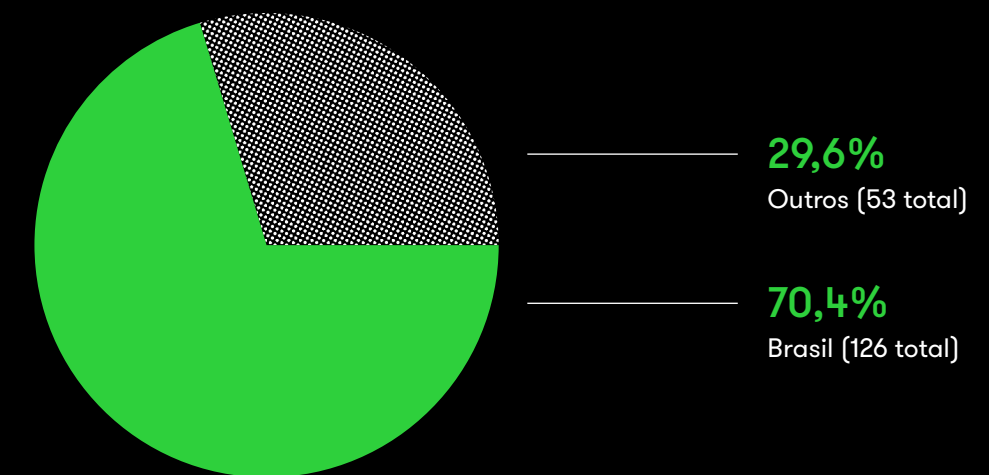
CURADORES (GÊNERO)



ARTISTAS (GÊNERO)



ARTISTAS (NACIONALIDADE)



ENTREVISTA 2019 COM DANIEL LIMA CURADOR DA 9ª MOSTRA

POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES

CB & KF: A partir do recorte curatorial da 9ª Mostra 3M de Arte de 2019, você poderia nos contar brevemente como foram as pesquisas e os critérios para a escolha das obras?

DL: O primeiro critério foi o de estabelecer uma chamada pública. Como a realização da mostra se dá a partir de recurso público, proveniente da isenção de impostos, ao contrário de deixar a escolha das obras restrita a uma decisão curatorial individualizada, a exposição poderia ter esse princípio de chamada pública num momento (2019) em que a arte e, entre elas, as artes visuais, é atacada por um governo que entende a cultura como um adversário. Então, foi importante fazer um chamamento para que pessoas de diferentes grupos sociais pudessem se inscrever. À época, então, para selecionar essas propostas foi criada uma comissão, que também seguia um critério de diversidade. Enfim, todo o necessário que pudesse gerar o que a mostra não havia tido até então: a representatividade própria da diversidade encontrada na sociedade brasileira — grupos sociais com os quais o meio das artes visuais tem tanta dificuldade em ser poroso, e em abrir espaço para que existam manifestações que não venham dos grupos sociais dominantes, dos grupos que normalmente estão nas exposições e nas mostras curatoriais, inclusive a da 3M.

A exposição foi marcada por uma preocupação em relação às políticas de reparação tão urgentes no contexto artístico, o que ficou claro em seu tema e nos trabalhos apresentados, mas também na escolha dos artistas, vindos de lugares e de experiências que se distinguem da normatividade (branca-cis-heterossexual e originária do Sudeste). Como você vê a ampliação das políticas afirmativas no sistema da arte contemporânea no Brasil?



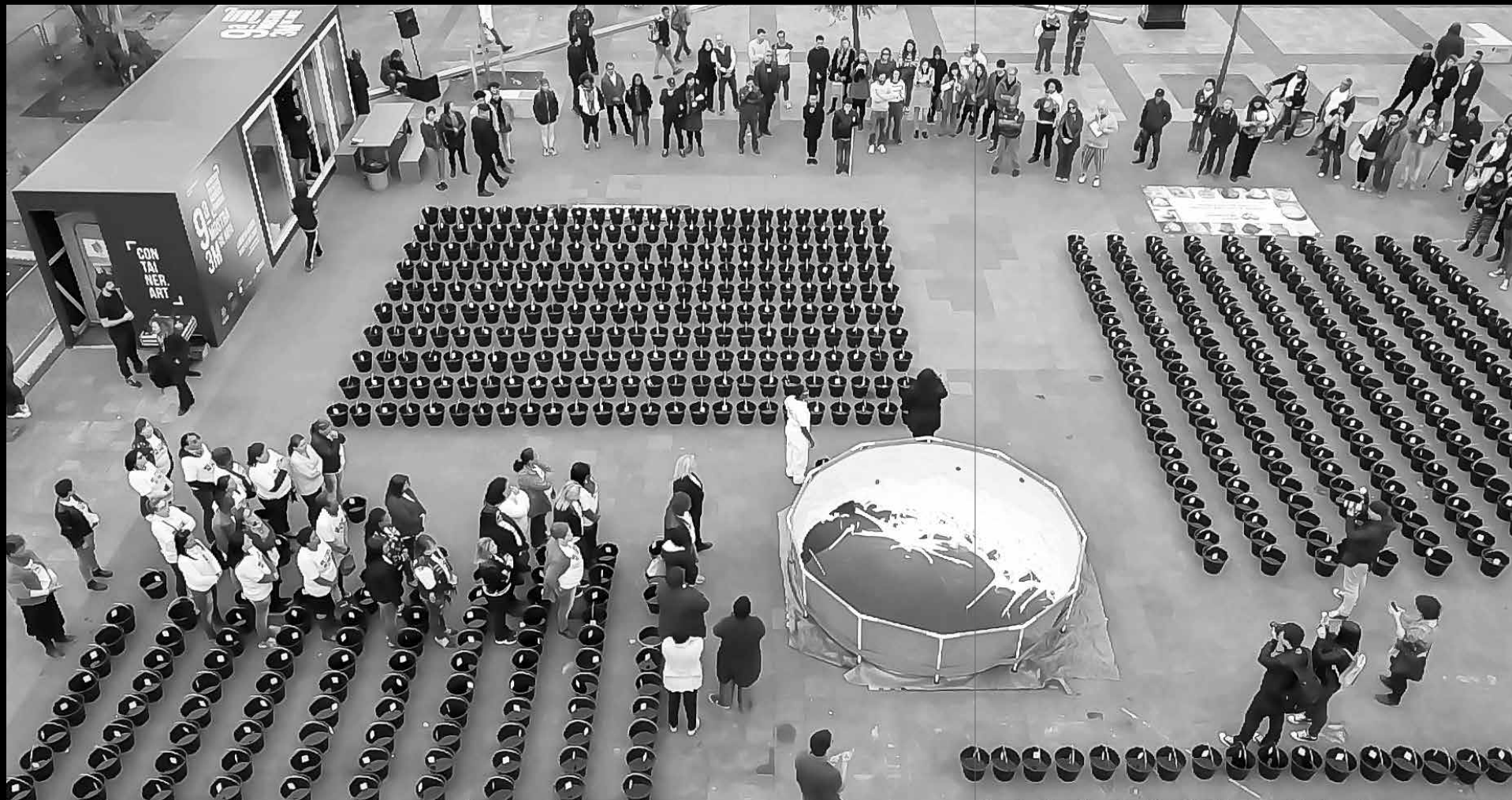
Prosperidade, 2019, Naine Terena
Foto: Andre Velozo

Não existe política afirmativa no sistema da arte contemporânea: o que existem são pressões e posicionamentos que abrem esses espaços. E é interessante ver como a mostra, quando eu fiz a curadoria, segundo estatísticas da própria organização, nunca havia incluído um único artista negro ou negra, nunca havia tido uma artista indígena ou artista trans. Então, é uma concentração de visão de mundo que se toma como natural e normal, quando, na verdade, é completamente míope à realidade brasileira e à realidade mundial. Nesse caso, não se trata de uma questão de política afirmativa, mas sim de um posicionamento curatorial. Posicionamento como este, dilema diante do qual você também está [em referência à curadora Camila], o de como,

perante uma sociedade tão diversa, uma sociedade que tem sua potência nessa diversidade, uma sociedade que viveu esse trauma da colonização, que culminou na escravidão, no extermínio indígena, na perseguição religiosa, isso pode ser ignorado, invisibilizado da prática curatorial e artística? Acho que entre brancos, negros, indígenas, entre todos os grupos sociais, atualmente está posta essa questão. Sobretudo depois de a sociedade brasileira se reconhecer no censo de 2010 majoritariamente negra, com passado afro-brasileiro. As instituições são forçadas a se repensar. E foi isso que a 9ª Mostra 3M, não por iniciativa de seus diretores, mas impulsionados por seus próprios patrocinadores empresariais, teve que fazer: olhar pra si e olhar para a constituição do que se construía, à época, como a representação do Brasil. E coloco que a sua curadoria também tem o mesmo desafio. A gente pode querer olhar para isso ou não, mas o desafio está posto.

Hoje, um ano após o projeto, como você vê as possibilidades de se manifestar artisticamente, e qual o papel da arte num momento como este, em que atravessamos uma crise de saúde (a pandemia de Covid-19) que parece não ter fim no Brasil?

É uma pergunta que tem várias “portas” de acesso. Vou tentar optar por uma porta que é pensar como a Covid-19, no caso brasileiro, reflete a desvalorização completa da vida. Aquilo de que eu falava na pergunta anterior: a história da maior escravidão que houve no mundo moderno ocorreu aqui no Brasil, o extermínio indígena das Américas, que é o maior genocídio moderno... Se equacionarmos tudo isso, vamos entender porque temos mais de 120 mil vidas perdidas pela pandemia e a sociedade caminha como se pouco tivesse



1000 litros de preto: O Largo está cheio, 2019, Lucimélia Romão
Foto: Glau Rossi

acontecido. A vida é desvalorizada aqui, historicamente. E essa desvalorização acontece também com a criação, com a força vital. Essa força vital, que nos mobiliza como curadores, como artistas, que mobiliza uma representação de mundo, uma criação, um fazer demiúrgico de criar universos, de criar perspectivas de mundo, essa força da vida é também uma força revolucionária. E tanto a vida como a força vital estão desvalorizadas intencionalmente num projeto

de morte, de desejo de morte e de destruição. Destruição principalmente das forças de fuga, dos desvios... Num país em que a vida é desvalorizada isso se reflete também na prática criativa e essa prática também está sob ataque.

Como eu falei na primeira pergunta, esta é uma prática do governo atual, mas que também podemos pensar como uma continuidade de certo pensamento que está no interior da

sociedade brasileira, que encara a arte como adversária. Por quê? Porque a arte pode oferecer perspectivas de mundo e não o mundo em uníssono.

Então, por um lado, a manifestação de resistência continua existindo, mesmo com todas as restrições que são, de forma estratégica, impostas, como a falta de financiamento, a falta de apoio às instituições e a falta de criação de editais ou de comissionamentos que propiciem novas criações.



1000 litros de preto: O Largo está cheio, 2019
Lucimélia Romão. Foto: Andre Velozo

Agora, talvez neste exato momento, a arte tenha o seu maior desafio, e enfrente a desvalorização de sua prática, somada à desvalorização da vida, e é nesse contexto que a gente conversa, aqui, que a gente olha a sua curadoria [mais uma vez, referindo-se à Camila], a minha curadoria, as curadorias históricas da 3M. Que mundos estão sendo propostos? Que mundos podem se abrir e construir novas perspectivas diante desse horizonte tão difícil que enfrentamos?

2018 ENTREVISTA COM ELOS SOBRE A ORGANIZAÇÃO DA 8ª MOSTRA

POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES

CB & KF: A partir do recorte curatorial da 8ª Mostra 3M de Arte, vocês poderiam nos contar como foram as pesquisas e os critérios para a escolha das obras?

Elo3: Para a 8ª Mostra, convidamos os artistas a refletir sobre tolerância, interação social e transformação do espaço público em espaços de convívios, sem renunciar à utopia como resposta para a procura da sociedade por maior igualdade e respeito às diferenças. O desafio lançado aos artistas era o de propor intervenções que dialogassem com o público sem a necessidade de mediação com um tema específico, mas partindo da ideia de fruição desses espaços enquanto ambientes de arte e de paz. Entre nossos desafios estavam: entender o espaço e suas adversidades, receber o cidadão que se depara com uma obra de arte de forma inesperada, lidar com a intervenção ou até mesmo com a apropriação do público da obra de arte, entre muitos outros problemas práticos e emocionais a resolver. A pesquisa de cada um dos artistas tinha o propósito de apresentar diferentes formas de expressão e uma diversidade de perfis de trabalhos, promovendo a ampliação da discussão sobre a arte vista como um agente que participa da apropriação do espaço público pelo cidadão. Nessa oitava edição, ousamos abrir um edital destinado à participação de novos artistas com a proposta de apresentar projetos de instalações públicas. Entendemos a ferramenta do edital com um estímulo para que artistas em formação ou em início de carreira reflitam e tenham chances de realizar projetos que imponham barreiras orçamentárias, além de implicações climáticas, acesso direto do público e processo de montagem. Procurando sempre trabalhar com transparência, sentimos a necessidade de convidar um curador externo para auxiliar na seleção. Além



É preciso continuar, 2018, Regina Parra
Foto: Andre Velozo

de garantir uma análise cuidadosa dos inúmeros projetos que prevíamos receber, precisávamos garantir uma escolha pautada em mais do que um único ponto de vista e aprofundada no contexto da arte contemporânea. O convite feito a Bernardo Mosqueira foi pautado pelo fato de que, à época, ainda que já premiado e responsável por um trabalho consistente, Mosqueira era um curador jovem, com perfil alinhado aos nossos princípios: apresentar novas possibilidades e visões ao público.

Até a sétima edição, a exposição chamava-se “Mostra 3M de Arte Digital”. O que impulsionou a alteração no nome do projeto?

Quando o projeto foi concebido, em 2010, a estratégia de apresentar arte digital para aproximar o público da arte contemporânea se estabeleceu como um fator bastante atrativo: trata-se de uma linguagem acessível, muitas vezes sedutora e surpreendente, com alto potencial de interação. Do ponto de vista do estranhamento



METRO CÚBICO, 2018, O Grupo Inteiro: Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Lúgia Nobre e Vitor Cesar
Foto: Andre Velozo

entre público e obra de arte, pretendíamos apresentar trabalhos mais instigantes e participativos. Naquele momento, fazia sentido apresentar obras pensadas unicamente para suportes digitais, porém, ao longo dos anos e das edições da mostra, esse recorte exclusivamente relacionado ao suporte se mostrou limitante para a apresentação de poéticas, de artistas e de propostas interessantes. A partir daí, não importava se o fim seria digital: o processo artístico passou a integrar o digital, isto é, a tecnologia integrou-se aos trabalhos em diferentes fases do processo de criação, mesmo que o resultado final fosse totalmente analógico. E aí está a grande riqueza da arte: quando não antecipa tendências, ela as absorve com uma agilidade e eficiência surpreendentes.

Vocês poderiam nos contar um pouco sobre como se deu a evolução na recepção da mostra, tendo em vista os diferentes locais de sua realização e os diferentes focos escolhidos ao longo dos anos?

O projeto foi concebido a partir de um “modelo” pré-determinado de exposições de arte: convida-se um curador, que estabelece, entre outras atribuições, uma poética, e pesquisa trabalhos e artistas com potencial para compor o recorte; na sequência, realiza-se um projeto educativo consistente para aproximar e formar novos públicos; por fim, edita-se um catálogo, que servirá como legado do projeto. A cada ano, um novo curador era convidado a propor temáticas novas, contemporâneas às demandas latentes da sociedade. O diferencial da Mostra 3M de Arte, nesse contexto, foi a prioridade de conversar, desde o início, com o público em geral; não era um projeto destinado ao “mundo das artes”. A proposta mostrou-se interessante, tanto que foi acolhida por instituições culturais importantes como o Instituto Tomie Ohtake, que recebeu a mostra por três edições. A exposição também itinerou para a Rio de Janeiro com uma montagem impecável da curadora Claudia Giannetti. Foram seis edições muito bonitas, primorosas, que tiveram dedicação profissional e emocional enormes de seus curadores e artistas, mas o fato de ir para a praça pública foi um salto de maturidade, de percepção de um propósito e de contribuição artística e social realmente enorme.

ENTREVISTA COM 2017 ELO3 SOBRE A ORGANIZAÇÃO DA 7ª MOSTRA POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES

CB & KF: Podem nos contar como foi o percurso que levou à decisão de realizar a 7ª Mostra 3M de Arte no espaço público em 2017? Por que escolheram o Largo da Batata?

Elo3: O embrião da 7ª Mostra se formou após a bem-sucedida sexta edição, de 2015, realizada no Rio de Janeiro, momento em que a Elo3 se perguntou: “para onde vamos a partir de agora?” Depois de muita reflexão, percebemos que, naquele ponto, a proposta havia alcançado certa maturidade, mas que o propósito de aproximar um público mais geral do universo da arte talvez ainda não houvesse sido atingido como almejávamos desde a concepção do projeto, em 2010. Em 2016, por questões organizacionais, a exposição não aconteceu, o que possibilitou um ano de estudo e de proposição de novos desafios. Apresentar obras inéditas e num espaço público nos colocava no caminho certo em direção ao objetivo inicial de aproximar o grande público (ou o “público não convertido”, como costumam dizer) da arte contemporânea, ou das artes visuais em toda a sua amplitude. A partir das conversas com o artista Guto Lacaz, que tinha o desejo de colocar o projeto da obra ADORARODA no espaço público, foi iniciado um movimento de saída do equipamento cultural tradicional, de estrutura preparada, público garantido e equipe treinada, para um terreno desconhecido em que teríamos que nos responsabilizar por tudo: desde prover energia elétrica até formar uma equipe educativa capacitada para atender um público que desconhecíamos totalmente. Sabíamos que estávamos prontas para esse desafio altamente motivador e que encontraríamos apoio na 3M, nossa patrocinadora desde o início, para desenvolver esse movimento democratizante

e audacioso. E eles vibraram com a proposta. Outra questão muito importante nesse movimento de migração para o espaço público foi o avanço da contribuição da mostra para o cenário da arte contemporânea. Antes, a exposição era composta, em sua maioria, por obras já existentes e expostas anteriormente; a partir daquele momento, passaríamos a apresentar somente trabalhos inéditos, pensados para um espaço público específico, num determinado momento. Portanto, estaríamos contribuindo com recursos desde o início da cadeia: da produção artística ao estímulo de ampliação e distribuição de produtos culturais e de democratização da arte. O passo seguinte foi a escolha do local: teria que ser um espaço democrático, altamente frequentado, de fácil acesso e que representasse o movimento de fruição do espaço público enquanto local de convivência. Sim, a primeira opção foi um parque público. Mas um parque costuma ser um local cercado, protegido, preparado para receber as pessoas em seus momentos de lazer. Naquele momento, queríamos mais, nossa intenção era de que a arte se apropriasse da cidade, assim como percebíamos um movimento da sociedade em ressignificar espaços de passagem para espaços de convívio. Nesse sentido, o Largo da Batata era um local simbólico, tendo sido historicamente concebido, em um primeiro momento, como um local de passagem para a troca comercial, depois, simplesmente convertido em terminal de ônibus, e, por fim, transformado em praça pública, que vivia um momento de definição sobre seu uso.

A partir do recorte curatorial da mostra, vocês poderiam nos contar como foram as pesquisas e os critérios para a escolha das obras?



Órgão, 2017, Gisela Motta e Leandro Lima
Foto: F2 Media



Encontros com a cidade, humanos e batatas, 2017
Alexis Anastasiou. Foto: F2 Media

A 7ª Mostra não tinha uma poética específica, mas um desafio artístico: pensar e projetar um trabalho que fosse autoportante (não podíamos fazer sequer um furo no chão) e que convivesse trinta dias com as intempéries climáticas de um espaço aberto como o Largo e com a ação do público, que desconhecíamos como seria. Queríamos propiciar espaços

de convivência em que a obra de arte provocasse emoções e reflexões acerca coexistência da vida na cidade. Nossa pesquisa partiu em busca de artistas que pensassem, em suas práticas, questões sobre o espaço, tendo ou não realizado projetos em espaços abertos ou públicos anteriormente. Pesquisamos, ainda, artistas que tivesse familiaridade com diferentes suportes artísticos, assim, a exposição apresentaria trabalhos diversos em termos de linguagem, ampliando o debate e o alcance afetivo com o público. Só havia uma certeza desde o início: o artista Guto Lacaz e a obra ADORARODA eram essenciais e simbólicos para a edição. Mas, assim como Guto, todos os artistas convidados se sentiram desafiados e motivados a participar da proposta. Foi uma edição inundada por empatia e sinergia entre os envolvidos e pela vontade de promover comunicação e conexão entre arte e público. Não foi fácil, houve muita dedicação e trabalho envolvidos, mas nada deu errado, do início ao fim. Tivemos a certeza de que estávamos no caminho certo e uma vontade imensa de que aquele fosse um caminho sem volta.

Como se deu a concepção e a recepção do container.art? Podem nos contar melhor como foi esse projeto específico?

Desde a primeira edição do projeto, tínhamos a preocupação e o interesse de abrir espaço para artistas iniciantes, em formação, ou mesmo para aqueles que não possuem, a priori, acesso aos equipamentos culturais devido às diversas assimetrias sociais do país. Enquanto Mostra 3M de Arte Digital [até 2016], queríamos apresentar ao público trabalhos artísticos que viessem de outras regiões do país, além do Sudeste, e que usassem a linguagem digital como meio e como fim. O container.art é um espaço

criado a partir de um container metálico de transporte e concebido para abrigar trabalhos que necessitavam de suporte eletrônico que não podiam ficar a céu aberto. Além disso, era necessário dispor de um espaço que servisse de suporte à equipe educativa, que permaneceria no local durante trinta dias, e de acolhimento ao público. Quanto à recepção, já naquele período, mantínhamos uma comunicação muito interessante com o público nas redes sociais, pois, na quinta edição [2014], havíamos realizado um concurso de muito sucesso, totalmente online, através do Facebook, então era necessário cultivar esse canal. A solução encontrada em 2017 foi abrir um edital nacional convidando artistas a enviar trabalhos de videoarte para veicularmos para um público potencial diário de 100 mil pessoas. A proposta era exibir todos os trabalhos, desde que nenhum deles ferisse qualquer questão ética ou legal ou apresentasse conteúdo sexual, já que as obras seriam expostas num espaço público aberto. Convidamos três profissionais para nos auxiliar na análise do material: Allan Szacher, Giselle Beiguelman e Luciano Mariuti, e o resultado foram mais de cem vídeos recebidos e 31 veiculados.

ENTREVISTA COM 2015 CLAUDIA GIANNETTI CURADORA DA 6ª MOSTRA POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES

110

CB & KF: A partir do recorte curatorial da 6ª Mostra 3M de Arte Digital, *WhatsApp appropriation* — A arte de revisitar a arte, você poderia nos contar quais foram os objetivos da exposição?

CG: Sabemos que a prática da apropriação tem uma importância fundamental na arte dos séculos XX e XXI, sobretudo no contexto da *media art*. Nesse sentido, essa exposição teve como objetivo reunir artistas nacionais e internacionais que integram à sua produção novas estratégias apropriacionistas, sobretudo utilizando os meios tecnológicos. O *modus operandi* desses artistas são os mais diversos: recriação, *remake*, *remix*, releitura, citação, revisitação, paródia, plágio, imitação, manipulação, cópia e falsificação são apenas alguns deles. Para criar uma linha discursiva coerente e inteligível para o público, articulei a temática da exposição em torno de dois eixos curatoriais principais. O primeiro focalizou as práticas da citação e da transmigração das imagens e de seus imaginários, que estabeleciam pontes temporais entre as representações provenientes de pinturas dos séculos XV ao XX, e as atuais imagens técnicas e digitais dos suportes audiovisuais, fotográficos e de Internet. O segundo eixo se centrou na articulação performática: por um lado, cenas pictóricas que serviram de inspiração para narrativas audiovisuais, dando vida às imagens, por outro, plataformas sociais online que transformaram ações reais em simulacros virtuais.

Quais foram os critérios para a escolha das obras?

Entre esses dois eixos [mencionados acima], realizei a seleção de 32 obras de autoria de artistas brasileiros e de outros treze países. Logo constatei que havia coincidências conceituais, de forma que as agrupei em sete



A Balsa, 2015, Bill Viola
Foto: Gabi Carrera

núcleos temáticos. Esses, na verdade, correspondiam às questões de maior relevância ao contexto sociocultural da criação contemporânea vinculadas às políticas de representação, que foram: “Imaginário brasileiro”; “Performáticos”; “Iconografias”; “Naturezas-mortas”; “Relatos provados”; “Grandes microrrelatos”; e “Imaginário feminino”. Tivemos a sorte de contar com um espaço expositivo completamente aberto na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, e, dessa forma, a articulação arquitetônica feita especificamente para o lugar pôde estruturar muito bem essas sete zonas, o que favoreceu a visita e a assimilação por parte do público.

Outra questão importante na seleção de artistas e de obras foi tratar do diálogo entre as obras dentro de cada núcleo temático. Por exemplo, em “Imaginário brasileiro”, incluí o

famoso filme de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil* (1937), que é um dos primeiros casos de apropriação no campo audiovisual brasileiro. Uma das cenas principais se inspira na composição pintada por Victor Meirelles em *A primeira missa no Brasil* (1858–60), que representa o imaginário indianista, atrelado à visão idealizada da história. Por outro lado, as fotografias com impressão lenticular de Felipe Cama, como a obra *Recife (After Post)* (2010), recuperam as pinturas da paisagem também idealizada do Brasil feitas pelo holandês Frans Post, no século XVII, para combiná-las com a visão turística atual do país, registrada em imagens que circulam na Internet. Outro exemplo interessante foi o núcleo dedicado ao “Imaginário feminino”: Nicola Costantino, Şükran Moral e Ulrike Rosenbach¹, artistas que se inspiraram na idealização feminina,

111



Releitura em "tape art" do quadro "Leitura", de 1892, de José Ferraz de Almeida Júnior, por Max Zorn
Foto: Gabi Carrera

exemplificada por Vênus ou Diana, ambas mitificadas em pinturas do século XV ao XIX. O diálogo entre suas obras evidenciava e criticava o fato de os cânones visuais românticos, mas também machistas na representação da figura da mulher, continuarem vigentes até hoje.

O conceito de apropriação trabalhado pela exposição é um conceito que, a seu ver, viria ao encontro das análises elaboradas por alguns pensadores contemporâneos sobre "o fim da história da arte"? No contexto da arte atual, como você vê essa ideia?

Na verdade, se trata de uma formulação retórica, porque as histórias continuam sendo narradas. Há uma transformação profunda, isso sim, das estratégias de construção dessas histórias e de seus enfoques. A exposição incidia não na ideia de fim, mas na necessária renovação

da forma e dos tipos de discursos. Um dos núcleos temáticos estava justamente dedicado ao que chamei de "Grandes microrrelatos". Os trabalhos de Cristina Lucas, Lech Majewski, Vik Muniz e Bill Viola², expostos nesse eixo, coincidiam em suas estratégias: a apropriação de obras célebres da pintura europeia histórica dos séculos XVI e XIX — do paraíso e de inferno dantescos de Bosch, passando pelo calvário secularizado de Bruegel até a metáfora do desastre revolucionário de Géricault e Delacroix — para criar micronarrativas e trazer um fragmento daquela história ao momento atual. Viola e Lucas abordam a experiência do sujeito individual no coletivo, mostrando como reações pessoais levam a desenlaces sociais. Majewski e Muniz, por sua vez, retratam grupos sociais configurados a partir de microrrelatos. No conjunto, aquelas obras deixavam patente a forma como o atual processo de deslegitimação das grandes narrativas históricas conduz à sua fragmentação em microrrelatos. Também revelavam que tal prática pós-moderna já tinha sido empregada por pintores dos séculos passados. Algo semelhante ocorre atualmente com as novas narrativas das histórias das artes (sempre no plural), como possíveis interpretações de fatos enquadrados em contextos mais diversos e amplos.

1 Nicola Costantino [Nicola artefacta y Aquiles, como Venus y Cupido, según Velázquez, 2010]; Şükran Moral [Hamam, 1997]; e Ulrike Rosenbach [Reflexões sobre o nascimento de Vênus, 1978].

2 Cristina Lucas [La Liberté raisonnée, 2009]; Lech Majewski [Suíte Bruegel, 2011]; Vik Muniz [Gordian Puzzles: O Jardim das Delícias, inspirado em H. Bosch, 2008]; e Bill Viola [A balsa, 2004].

ENTREVISTA COM 2014 PAULO MIYADA CURADOR DA 5ª MOSTRA POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES



Vista da exposição, 2014
Foto: André Vellozo

CB & KF: A partir do recorte curatorial da 5ª Mostra 3M de Arte Digital — Canções de Amor, de 2014, você poderia nos contar como foram as pesquisas e os critérios para a escolha das obras? E, ainda, como se deu a curadoria em colaboração com a equipe do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake?

PM: A proposta foi pensar a premissa da mostra à época — a da reflexão a partir da "arte digital" — dentro de uma reflexão mais ampla sobre modos de comunicação e limites da linguagem. A ideia de "Canções de amor" surgiu como uma metonímia de nossos esforços de nos comunicarmos com máxima precisão e singularidade, e, conseqüentemente, a aguda consciência de limite e lacuna que emerge desse esforço. A partir daí, a pesquisa buscou obras de latitudes e longitudes distintas, feitas há pouco ou muito

tempo, que pudessem dar corpo e expandir essas reflexões. Cada uma delas trazia um emprego de linguagens e técnicas singular e, em comum, traziam a combinação do esforço de se conectar com alguém e de sua inevitável falha (total ou parcial). O exercício de curadoria em colaboração com o Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake foi uma prática recorrente desde que coordeno essa equipe, trata-se de uma forma de pensar coletivamente e somar repertórios. No catálogo, cada membro escreveu seu próprio ensaio, experimentando modos de enunciação singulares, o que foi para mim uma das partes mais recompensadoras da troca em grupo na curadoria dessa mostra.

Você poderia nos contar um pouco sobre a concepção e a recepção do Concurso Cultural Canções de Amor que integrou a 5ª Mostra?

Muitas das reflexões que fizemos na preparação da mostra tinham a arte como foco, mas extrapolavam o seu âmbito. Da mesma forma, vários dos trabalhos selecionados referenciavam diretamente a ideia de uma produção ou de uma participação “amadora” — com todos os sentidos que essa palavra pode ter. Isso nos levou a imaginar uma chamada que extravasasse o processo de pesquisa e de seleção curatorial usual e se abrisse para todo tipo de participante, em uma gama ampla que incluísse artistas em variados níveis de inserção profissional. É difícil medir a recepção, mas o engajamento foi bem impactante, tanto em termos de originalidade quanto em quantidade de projetos.

Dentre os conceitos trabalhados, foram abordados o afeto e a empatia como possibilidades de conexão entre pessoas. Como você vê, no contexto de 2020, a arte em relação à construção de canais de afeto e empatia?

Acho que se fosse retomada hoje aquela pesquisa encontraria nexos ainda mais evidentes entre tecnologia, comunicação, amor, afeto, empatia e falha comunicacional. Primeiro, pelo papel determinante das fake news e outras formas de desinformação programática nas esferas públicas contemporâneas. Depois, por conta do sentimento crônico de que há barreiras armadas que dificultam qualquer forma de comunicação não baseada no consumo e na identificação pré-programadas entre emissores e receptores — penso especialmente nos algoritmos das redes sociais e nos discursos de ódio da extrema direita. E, finalmente, pela condensação dos meios de sociabilidade em plataformas e dispositivos digitais, tendência radicalmente acelerada devido às restrições de proximidade social trazidas pela Covid-19.

Por tudo isso, me parece que as feridas e lacunas inerentes ao processo comunicacional estão à flor da pele e se tornarão um ponto central da possibilidade de transformação política e social. Entendo, então, que a arte continua sendo um espaço vital para a renovação dos modos de pensar e repensar essas feridas e lacunas, pois se trata de um campo estruturalmente atento aos limites da enunciação e da recepção.

ENTREVISTA COM 2013 GISELA DOMSCHKE CURADORA DA 4ª MOSTRA POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES

CB & KF: Partindo do conceito curatorial “Ficções radicais”, preparado especialmente para a 4ª Mostra de Arte Digital de 2013, podemos notar que havia questões naquele contexto que continuam relevantes hoje, em 2020, sobretudo no que diz respeito à “exaustão social, ambiental e econômica” que vivemos e a possibilidade/necessidade de serem pensados “caminhos alternativos” para nossa realidade. Como você entende o papel da cultura e da arte na elaboração de novas possibilidades de viver e conviver? A partir do recorte curatorial da mostra, você poderia nos contar como foram desenvolvidos as pesquisas e os critérios para a escolha das obras à época?

GD: O tema desenvolvido em *Ficções radicais* ainda me parece um tanto urgente. No início do isolamento social, revisitei essa exposição e notei o quanto ela comunica com essa crise que estamos vivendo. Reuni trabalhos que elaboram nossa relação com o meio a partir de diferentes perspectivas e por meio de distintas mídias — performance, fotografia, escultura, filme, vídeo, obras interativas, colaborativas e imersivas, obras sonoras e *design fiction*. O foco curatorial da ocasião era a ficção e a imaginação humana e seu poder de abstração que nos leva a transformar nosso meio e nossos modos de vida. Hannah Arendt, em seu ensaio “A conquista do espaço e a dimensão da estatura do homem”¹, traz reflexões sobre o dilema de até onde essa nossa engenhosidade e nossa capacidade de fabricação podem nos levar, e da ausência de uma consciência política em relação ao predomínio tecnológico sobre o meio em que vivemos e o modo como vivemos. Para aquela mostra, trouxemos desde trabalhos históricos, como *Random War* (1967), de Charles Csuri, até obras comissionadas, como *Drone Shadows*



Citadels: Lightscape VII, 2013, Matthijs Munnik
Foto: André Velozo

(2012), de James Bridle, instalação com fitas adesivas que desenhavam o contorno de três drones militares no solo árido do então recém-renovado Largo da Batata, em Pinheiros (São Paulo). Para tanto, foi necessário estabelecer parcerias com diversas instituições internacionais, mas também tivemos que criar uma discussão prévia em torno do conceito de “arte digital” — já que algumas das obras de escolha da curadoria geraram dúvidas sobre essa fronteira

do digital (à época, a mostra ainda se intitulava Mostra de Arte Digital). Fiquei satisfeita com a reverberação da exposição. Penso que o conjunto das obras extravasou os limites desse debate entre arte digital e arte contemporânea, oferecendo, através de poéticas críticas, experimentais e/ou imaginárias, uma reflexão sobre uma questão maior: a de nossa consciência sobre aquilo que construímos. Se fosse convidada a repensar hoje uma curadoria de

Ficções radicais, buscaria explorar a questão da diversidade cultural, que traz em sua pluralidade um repertório transformador, e que fala, antes de tudo, sobre o convívio com os outros, esse espaço em que corpos se afetam entre si. Essa perspectiva nos levaria a repensar a ideia de tecnologia a partir de outras interpretações que não as da ciência moderna, tema que já estava presente, aliás, em algumas das obras da exposição de 2013, como *Oráculo* (2009), de Arnaldo

Antunes, *Rede Telefonia* (2009), de Gabriela Greeb e Mario Ramiro, entre outros trabalhos. Não seriam o xamanismo da cosmologia ameríndia ou a elaboração coletiva da cultura bantu, por exemplo, formas de tecnologia? Mexer nas estruturas de visibilidade desses saberes é essencial para confrontarmos a cosmologia capitalista neoliberal que nos trouxe à miséria e à servidão com as quais vivemos. Penso que criar essas amarrações seria um grande potencial das práticas curatoriais no presente.

Você poderia nos contar um pouco sobre a concepção e a recepção da programação do “Mostra tudo”, que integrou a programação da quarta edição da mostra?

O “Mostra tudo” foi parte de uma programação paralela da exposição, para o qual eu convidei seis diferentes pessoas a apresentar uma curadoria própria de vídeos encontrados na internet sobre o tema das “Ficções radicais”. A arquitetura da web é desenhada de maneira a permitir nos relacionarmos com nossos pares. O objetivo era quebrar esse algoritmo, criando novas associações e trazendo essa experiência para o encontro presencial.

1 ARENDT, Hannah. “A conquista do espaço e a estatura humana”. *Entre o passado e o futuro*. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011. (N.E.)

ENTREVISTA COM 2012 GISELLE BEIGUELMAN CURADORA DA 3ª MOSTRA POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES

118

CB & KF: A partir do recorte curatorial da 3ª Mostra de Arte Digital, de 2012, você poderia nos contar como foram as pesquisas e os critérios para a escolha das obras?

GB: O recorte curatorial da 3ª Mostra foi resultado de uma pesquisa que eu havia iniciado em 2008, no contexto do Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia. Chamou-me a atenção, à época, a emergência de um perfil de artistas que se voltava para as discussões pautadas pelo Sul Global e incorporava, a seus trabalhos, metodologias do repertório das tecnologias informais brasileiras. As escolhas foram fruto desse longo mapeamento, que apontava, naquele momento, para um marco tecnofágico de apropriação das ciências de ponta, relidas pela antropofagia, pelo tropicalismo e pelos modos de fazer das favelas, da gambiarra e das arquiteturas da necessidade.

Um dos conceitos trabalhados por você foi a digitalização da cultura. Atualmente, como você vê essa questão, sobretudo num momento como este em que atravessamos uma pandemia mundial e em que houve um estímulo para o acesso à cultura pela internet?

A digitalização da cultura é irreversível. Todos os processos sociais são mais e mais mediados por tecnologias digitais. No contexto da Covid-19, porém, cria-se um aprofundamento do fosso no “digital divide”. Isso porque a Covid-19 coloca em pauta uma nova biopolítica, que transforma a vigilância em um procedimento poroso e adentra os corpos sem tocá-los. Seu motor, o mecanismo que coloca essa vigilância em funcionamento, é a administração do medo, a partir da combinação entre o discurso da segurança pública e o da saúde pública. Sua eficiência depende da convergência entre rastreabilidade e identidade, confluindo, em situações extremas como a



A Pele Mecânica, 2012, Arthur Omar
Foto: André Velozo

do coronavírus, para uma outra hierarquia social entre os corpos imóveis e os móveis, entre quem é visível e quem é invisível perante o Estado e os algoritmos corporativos — são aqueles que podem parar, ficar em casa, os imóveis, os que são rastreáveis, computáveis, vigiáveis e curáveis. No contexto “laboratorial” que a coronavírus impôs, em que a cumplicidade com o monitoramento é também uma prerrogativa de sobrevivência, o não rastreado é aquele para o qual o Estado já havia voltado às costas. Na espiral da “coronavigilância”, o sujeito móvel é aquele invisível-visível que nossa violência social teima em não enxergar e que se torna mais implacável pela algoritmização da gestão da crise.

Você acredita que esse movimento de apego às mídias, redes sociais etc. é momentâneo ou já se constitui como uma norma?

Acredito que precisamos recuperar o espaço informacional. O processo de tomada da internet pelas redes sociais é acompanhado por um processo de apropriação corporativa dos afetos, da subjetividade e da sociabilidade. Sem dúvida alguma, para quem pode ficar em casa, houve um aumento substancial de oferta de bens culturais. Especialmente no campo do audiovisual e das artes do corpo, como a performance e o teatro, testemunhamos a reinvenção do meio com obras que ousaram processos importantes de recriação da linguagem. Foi um momento importante, também, para os seminários e congressos, e também para festivais de cinema que ocuparam a internet triunfalmente, como o Festival de Locarno e o É Tudo Verdade¹. No que tange às instituições mais relacionadas às artes visuais, em geral, o coronavírus parece ter resuscitado a internet dos anos 1990. Entre videochamadas, lives e visitas virtuais, descobrimos o que já sabíamos: viver no Universo Paralelo é muito chato. O homem é um animal político. Seu lugar é a pólis, a cidade, a rua, não atrás da tela.

¹ O Festival Internacional de Cinema de Locarno, que acontece desde 1946 na cidade suíço-italiana, todo mês de agosto, ocupa uma posição importante entre os principais festivais de cinema do mundo. Os melhores trabalhos de cada edição são premiados com o hoje célebre Leopardo de Ouro.

Criado pelo crítico brasileiro Amir Labaki, em 1996, o Festival Internacional de Documentários — É tudo verdade é considerado, hoje, um dos maiores eventos do gênero de toda a América Latina. (N.R.)

119

ENTREVISTA COM 2011 JULIUS WIEDEMANN CURADOR DA 2ª MOSTRA POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES

120

CB & KF: A partir do recorte curatorial da 2ª Mostra 3M de Arte Digital, de 2011, você poderia nos contar como foram as pesquisas e os critérios para a escolha das obras?

JW: Uma ideia central na seleção dos trabalhos foi a de incluir os elementos digitais e de interatividade e, dentro deles, tentar traçar um histórico não só de artistas, mas também desse inconsciente coletivo que gira em torno da transformação da arte analógica para a arte digital. Por isso, ficou evidente uma seleção tão diversificada: de faixa etária e origem aos meios utilizados e à data de criação dos trabalhos de cada um dos artistas. Um exemplo disso estava logo na entrada da exposição: o trabalho de Paulo Barcelos — *Colors of Movement* —, desenvolvido pelo artista na Fabbrica¹, na Itália, e que dividia os canais RGB em diferentes ângulos de projeção. A contraposição entre um artista recém-profissionalizado e a obra, que apresentava a ideia dos canais de luz, algo que nos foi “ensinado” a partir das telas, nos fazia lembrar, logo na entrada da mostra, que somos multifuncionais e multilaterais. À sua frente estava a obra do artista estadunidense Mark Napier, que data do princípio da arte digital, mostrando que a interatividade com as telas já era possível nos anos 1970.

Diferentemente da 1ª Mostra, a segunda edição foi realizada em uma instituição pública, com obras em sua maioria interativas. Nesse sentido, como você avalia a recepção do público à época?

A curadoria foi feita com base numa ideia um pouco conectada com um parque de diversões para os sentimentos, às vezes, usando o humor, outras, fazendo uso de uma experiência emocional mais reflexiva, e, por último, se utilizando da descoberta de um acesso pessoal a algo que

demandava um esforço e um desprendimento do medo de interagir. A interatividade, numa obra como a de Marcio Ambrósio — *PATMAP (MAPA DE SUPERFÍCIE)*, nos faz refletir sobre como podemos ver a realidade de várias maneiras, ao mesmo tempo em que ela muda a nossa revelia. A interatividade, nessa exposição, tinha muito a ver com a dualidade entre a sensação de controle e o esforço contínuo de entender camadas mais profundas da realidade. A interatividade do público era, no fim das contas, o elemento principal da mostra. E essa interação tinha início já na porta de entrada.

Desde 2017, a mostra tem sido exibida integralmente em espaços públicos, com obras concebidas a partir desse propósito. Revendo o seu projeto, notamos que já havia obras montadas ao ar livre. Qual foi sua motivação, naquele momento, para apresentar obras em um espaço externo à galeria?

A ideia principal foi de que a arte não estivesse sempre confinada a determinado recinto para ser experimentada, mas que ela também pudesse ser vista de maneira independente de seu contexto. Cada obra é uma resposta particular, que carrega consigo uma apreciação diferente do tempo presente, sem a ansiedade da próxima “diversão” logo ao lado. Uma característica de exposições de arte é que elas geralmente propõem um roteiro, e nos sentimos recompensados por tê-lo cumprido. Porém, isso nem sempre é necessário, e obras posicionadas de maneira independente podem criar um entusiasmo prolongado e uma satisfação plena, com uma quantidade muito menor de objetos apreciados. Em resumo, a ideia era criar espaços para uma dedicação mais exclusiva dentro da exposição.



010, 2011, IQLAB
Foto: André Vellozo



SONEMATIK, 2011, André Wakko
Foto: André Vellozo

¹ A Fabbrica é um centro de pesquisa em comunicação, fundado em 1994, em Treviso, na Itália. Com uma abordagem interdisciplinar e reconhecimento internacional, a instituição oferece formações e treinamentos e desenvolve projetos com artistas e especialistas em diversas áreas. [N.E.]

121

ENTREVISTA COM 2010 ALLAN SZACHER CURADOR DA 1ª MOSTRA

POR CAMILA BECHELANY E KHADYG FARES



Lounge Animatorio e Nitroglicerina, 2010
Foto: André Velozo

CB & KF: A partir do recorte curatorial da 1ª Mostra 3M de Arte Digital, de 2010, você poderia nos contar como foram as pesquisas e os critérios para a escolha das obras?

AS: Há dez anos, eu ainda não usava smartphones, mas já estava muito envolvido com arte [digital], por meio do editorial da revista *Zupí* e do festival Pixel Show. Foi muito empolgante ser convidado para fazer a curadoria de uma mostra que hoje revela a que veio e que carrega a bagagem de uma década de história. Naqueles tempos, já existiam artistas envolvidos na pesquisa transmidiática entre arte, design, videoarte, tecnologia e programação, mas o acesso a todas essas inovações era bem difícil. Raros eram os espaços que mantinham portas abertas e mostravam a produção dessas novidades. O foco da pesquisa

foi a inovação: obras que permitissem a interação do público ou que conseguissem, de alguma forma, se comunicar e passar uma mensagem. Com isso em mente, os convites foram feitos e os artistas foram “brifados” pela temática do que gostaríamos de mostrar numa primeira edição. Fizemos uma área com trabalhos de arte criados digitalmente, sem o uso de uma folha de papel ou de materiais tradicionais. Era um ambiente de interação entre animações que conversavam umas com as outras, através das telas [de televisão], e documentários que mostravam o processo criativo dos artistas — uma das obras realizada a partir de cálculos matemáticos criava um grafismo programado através de botões acionados pelo próprio visitante. Por último, tivemos a criação de um mega *ipad*, com o qual várias pessoas podiam interagir e, ao mesmo tempo, pesquisar sobre os artistas e postar desenhos feitos pelo público visitante, projetados em tempo real na parede.

Dentre os artistas selecionados, havia uma predominância daqueles que atuam no campo do design. Como você descreveria a presença do design na história da arte ou nas exposições de arte contemporânea?

Acredito que o design é uma consequência da evolução da história da arte que ganha ainda mais projeção quando incorporado a uma exposição. O design é muito útil a uma pesquisa histórica e visual mais aprofundada, que os artistas têm realizado, o que somente acrescenta à arte e estimula um resultado ainda mais rico. Ganha mais pontos, a meu ver, o artista que estudou design, porque, em sua formação, aprende um conjunto de técnicas, que, mais tarde, poderá utilizar na criação de um trabalho para uma marca, por exemplo,

mas que, no caso do trabalho artístico, esse conjunto é direcionado a seu trabalho pessoal. Assim, esses artistas acumulam conhecimentos em pesquisa, inovação, tecnologia, *maker* e muita criatividade.

Como você vê a arte digital hoje, dez anos após a 1ª Mostra 3M de Arte?

Muita coisa mudou, muita mesmo! A tecnologia ficou mais simples. Hoje, mesmo não sabendo quase nada de programação, você consegue comprar uns pequenos aparelhos que o auxiliam a fazer, por exemplo, uma animação com luzes, ou robôs que se mexem, com praticamente quase nada de programação — na verdade, nesse caso, a programação vem direto da fábrica, é criada por outras pessoas, e o usuário final consegue desenvolver regras para criar movimentos e piscar luzes, fazer animações ou cálculos matemáticos. É evidente que quem conhece e estuda técnicas de programação pode inovar muito mais, mas, há dez anos, praticamente não ouvíamos falar de *apps* ou de arte digital; hoje, estamos entrando na era do XR, um mundo inédito, em que poucas pessoas podem criar novos universos e desenvolver realidades artificiais que valem a pena ser explorados.

BIOGRAFIAS

9ª Mostra 3M de Arte

Daniel Lima (Natal, RN, 1973) é artista, membro fundador do coletivo Frente 3 de Fevereiro, curador, editor e pesquisador.

8ª e 7ª Mostra 3M de Arte

Soraya Galgane (Belo Horizonte, MG, 1961) e Fernanda Del Guerra (Espírito Santo do Pinhal, SP, 1975) são sócias-diretoras da Elo3, produtora cultural responsável pela realização da Mostra 3M de Arte.

6ª Mostra 3M de Arte Digital

Cláudia Giannetti (Belo Horizonte MG, 1961) é especialista nos campos da arte eletrônica e digital, ou *media art*, curadora e escritora.

5ª Mostra 3M de Arte Digital

Paulo Miyada (São Paulo, SP, 1985) é curador, pesquisador e coordenador do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake.

4ª Mostra 3M de Arte Digital

Gisela Domschke (São Paulo, SP, 1965) é artista multimídia, designer e curadora.

3ª Mostra 3M de Arte Digital

Giselle Beiguelman (São Paulo, SP, 1962) é artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

2ª Mostra 3M de Arte Digital

Julius Wiedemann (Rio de Janeiro, RJ, 1974) é curador-chefe de talentos do portal *domestika.org* e editor sênior das áreas de design e arquitetura da editora TASCHEN.

1ª Mostra 3M de Arte Digital

Allan Szacher (São Paulo, SP, 1977) é fundador, curador, diretor de arte e de conteúdo da Zupi Live e Magazine e da Pixel Show.

ENGLISH TRANSLATION

PRESENTATION

This year the 3M Art Show celebrates one decade of commitment to its noteworthy and rare role in the Brazilian cultural field, which has historically faced inconsistent policies, ephemeral support, a lack of real collective purpose and a whole series of other challenges.

Founded in 2010 and propelled by the desire to use art to reflect on contemporary society, drawing on the impact of technology in the daily lives of people, the exhibition has been reinventing itself each year, renewing curatorial roles, themes and sites, and passionately putting into practice the spirit of innovation that is so dear to 3M.

For over a century, 3M has been one of the world's most innovative businesses, nourishing the values of freedom, creativity, collaboration, and ethics. Curiosity, diversity of thought and ongoing learning are embedded in the company's day-to-day practice.

As well as the thousands of essential products it supplies to hundreds of markets worldwide, 3M has been operating in Brazil for almost 75 years, leading significant and urgent causes in the field of business, such as innovation, governance, environmental responsibility, and social engagement, amongst other key pillars of sustainable development. Long-term exciting investments in cultural projects that are connected to our values are part of our standard practice and are an expression of a true relationship with our society through the route of art, shining the spotlight on artistic experimentation and young talent, encouraging reflection amongst the public and inspiring everyone to create new ways of seeing the world and leading it towards positive transformation.

In the last unforgettable ten years, the 3M Show has sailed to many different ports: from Memorial da América Latina to Instituto

Tomie Ohtake, from Fundação Progresso to Largo da Batata; always on the lookout for ways to reinvent and the most urgent themes of our times.

In this current tenth edition, we plan to celebrate in style at Ibirapuera Park, one of main gathering places for the people of São Paulo and the perfect stage for Common Place: Collectivities and Intersections in the City.

Amidst this process, 2020 suddenly arrived bringing a new load of challenges inherent to a pandemic, causing a huge impact on the culture field as a whole. For many months, we thought that the project would have to be postponed, like so many other public events. However, taking into consideration the current guidelines with regards to the lifting of restrictions in São Paulo and the opening of the park, as well as the health and safety of everyone as an utmost priority, it has been possible to carry out the 10th 3M Art Show with the adoption of a series of protocols and extra safety measures.

In this historical edition, during such complex times, the exhibition plays an even more symbolic and positive role: to color life with art, to instigate reflection through culture, to propose harmony between people and the environment, to show that cultural projects can last for decades and to conceive, as something tangible, a more loving, compassionate, creative and sustainable world.

Luiz Eduardo Serafim
Head of Brand & Communication
— 3M do Brasil

The collaboration between Elo3 and the 3M Art Show spans over a decade. The company's foundation, as well as its evolution, maturation, and the development of its awareness, purpose and determination, are intertwined with the exhibition's history. It is extremely satisfying to acknowledge the legacy of the 3M Art Show in the field of art and its contribution to strengthening culture and social coexistence in the city. It is equally satisfying to think of Elo3

as an enthusiastic motivator and responsible social agent. The organization of the ten editions of the 3M Art Show — and looking forward to many more — is proof that it is possible to engage with art, culture, society and its many agents, from artists to businesses, and obtain results from which everyone can benefit.

During the last ten years, we have showcased more than 173 artists and 128 artworks and welcomed more than 860 thousand people, including those who visited the cultural spaces that hosted the exhibitions during the first six editions, and, from the seventh year onwards, the spectators on the streets, in our effort to appropriate the public space via art: a rich, fertile and irreversible interaction. The 3M Art Show has chosen squares, parks and streets as the perfect place to share with everyone our love and respect for art.

In these last ten years of creative, emotional, professional and financial investment, we have witnessed results, which reveal that it is worthwhile to believe in ideas that are embedded in purpose and that strive for a wider and more accessible form of development for the whole of society.

We are extremely grateful to 3M, our sponsors, who have always believed in and encouraged this project, inciting the team to do more and better for everyone involved.

Elo3 Integração Empresarial

COMMON PLACE: CONTEXT, ENVIRONMENT AND TIME
Camila Bechelany

“At the core of this necessity of a politics that transforms life and that can be transformed by life, there wasn't a claim against injustice but the desire of finding the right voice for one's own body, in order to fight the deep feeling of being spoken by somebody else (...).”
— Claire Fontaine

“When space is fully familiar, it becomes a place.”
— Lina Bo Bardi

According to the United Nations, 55% of the world's population currently lives in urban areas and this number is expected to increase to 70% by 2050¹. The city is the everyday reality for the majority of people. One route to start reflecting how we conceive ourselves as a community is to understand the city's formation and transformations. Following French historian Jacques Le Goff, the city's traditional historical functions are "trading (commerce), information, cultural life and power"². These four aspects entail communication and contact and, in this sense, the city comprehends, by definition, the experience of relating to one another.

Conceiving urbanisation at a global and wide historical perspective, we notice that since urbanisation has progressively increased, both in physical and population volume, since the 19th century, the city has become, for many of us, the main space where we live and interact. In the Global South, uncontrolled urban growth has brought huge challenges, which are experienced by the great majority of citizens every day, undoubtedly echoing the historical foundations of post-colonial societies. In the 20th century, the overlaying of temporalities caused by technological development and the vast physical density of daily living in the city have conjured a sort of chaos that leads to a process of massification of sensibilities, violently and continuously pushing singularities into invisibility. São Paulo, as with many other metropolises around the world, is made of an extremely diverse agglomeration of people. However, its citizens spend most of their time in social bubbles that are deeply rooted in individualistic processes dictated by the contemporary organisation of work and income. Our way of living is increasingly more autonomous (and automated). We travel on the same routes without really meeting each other.

In light of this, for such a diverse group of people, the possibility of being able to understand each other's points of view, in the sense of a collective feeling of belonging, becomes increasingly

difficult. In an interview for Gama magazine, published on 2nd April 2020, psychoanalyst Cristian Dunker said that in order to achieve a sense of belonging to a group, "we need a taste for the experience of dissolution in itself, where our own individuality is temporarily suspended. This experience does not apply to the masses, but to community, where a common experience is shared, securing and inducing our sense of belonging." In this sense, the power of the city as a place of encounter and as a stage for common experience is still possible when it is perceived as a community.

The so-called "Ibirapuera Grassland" corresponds to a piece of land that was occupied and disputed a long time before São Paulo became São Paulo. Part of the area that is today the Ibirapuera Park used to belong to an indigenous community, prior to and during the colonial period. Given that it was a swamp region, the area was called *Yby-ra-puêra* in Tupi language, which can be roughly translated as "rotten tree". With the spread of colonization and the eviction of indigenous peoples from their land, the region became uninhabited and between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century it was used as pastureland. As early as the mid-1930s, drainage efforts were initiated and at the beginning of the 1950s, part of the area was occupied by a community of low-wage workers, before it was divided into plots. In total, 186 shacks, housing 204 families, were removed by the mayor in 1952. 180 dwellings were transferred to their own plots elsewhere and six were transferred to the Canindé favela, which became famous for being the home of writer Carolina Maria de Jesus.

The first "project for a Municipal Park in the Ibirapuera Grassland" dates from 1929, and it was commissioned by Mayor Pires do Rio. At the time, do Rio noted that the city lacked green spaces and declared his intention to undertake the "construction of an immense garden or park, with a size similar

to Hyde Park in London, or half of the Bois de Boulogne in Paris". Designed by architect and landscaper Reynaldo Dierberger, the proposal selected for the creation of a public space included grass fields and gardens, paths, playing fields and exercise areas, as well as buildings to house concerts and restaurants. The park was to be opened in 1954 as the main attraction to celebrate the 400th anniversary of the city of São Paulo.

When it was founded, Ibirapuera Park served as a place to escape the everyday hustle and bustle of the streets of São Paulo, an ideal environment where people could hide away from the urban chaos. This concept of park summarizes, to some extent, the modern divide that opposes nature and culture: the artificial kingdom that impacts on the "purified" natural kingdom. However, now we know and acknowledge other realities, which are parallel to the realities of the Western world, such as those from native peoples that teach us that natures are as varied as cultures. From a decolonial perspective, we acknowledge the inseparability between nature and culture, and also that the experience of the body — a body closely related to its surroundings — is not disconnected from the experience of the mind, which, in turn, constantly makes and remakes its repertoire. Our project is an attempt to give visibility to, and personify, an active existence connected to our surroundings, creating situations and experiences that allow us to see the city from the perspective of the shared, which is materialised in the public space of the Ibirapuera park.

More specifically, it intends to think about the unfolding of the notions of "public" experimentation and collaboration with works that are by themselves the formalisation of these ideas. Considering that every artistic production is an act of reflection about the world and for the world, in theory, art is always "public", or should be. In this sense, the issue of access to art becomes imperative and all the more urgent as the process of social exclusion promoted by

contemporary society is growing. Making art for and with public space is, therefore, a way of thinking about the function of art itself.

The 10th 3M Art Show – *Common Place: Intersections and Collectivities in the City* — brings together 10 brand-new artworks, which were commissioned to occupy the open space of Ibirapuera Park. Each one of the works draw from their relationship with the environment — the park's green area; its context — the city of São Paulo; and our time — the year of 2020.

During the process of working on the show, which involved a wide group of professionals, we experienced the emergence of the Covid-19 pandemic, which has rapidly — and in real time — exacerbated social and economic inequalities worldwide. Our anxieties and uncertainties, when faced with the new reality, led us to rethink, in an open and urgent way, the initial theme, and above all, to reconsider the power of art in urban spaces in times of social distancing. Working closely with the participating artists, we understood that, with each new process of reinvention, we gained force. The reformulation of a public site, guided by a sense of collaboration, led us to another and more far-ranging issue: how can we imagine the future of living in the city? We also understood that it was time to act in the present to make this future tangible, as argued by indigenous thinker Ailton Krenak: "The future is here and now, there might be no next year".

The artists that are taking part in the project, Camila Sposati, Cinthia Marcelle, Coletivo Foi à Feira, Diran Castro, Gabriel Scapinelli and Otávio Monteiro, Lenora de Barros, Luiza Crosman, Maré de Matos, Narciso Rosário and Rafael RG responded to the challenge by experimenting and questioning the forms of collaboration and interaction that make up a city, in intelligent and challenging ways. Drawing on the city as a privileged space for the encounter of natures and cultures, they unfolded it into many possible places: escape route, indigenous land, space of memory, agricultural land, archaeological site, listening environment,

place of voice, transient area, intersection of paths, astronomic gap, place of reference, topology of occupation, roof, crater, channel, occupied territory, flight route, landing area, geography of simultaneity, discourse platform, classroom, surveillance area, collective settlement...

Finally, the exhibition title is a way of challenging the visitor and the reader. "Common place" can be understood, at first sight, as something that is trivial or banal. However, more than that, the term can be understood in its literal and political sense, as a place that relates or belongs to all of us, that is collectively inhabited by us. This can be the place where we are right now, in the awaited moment when the artworks meet their public. However, this place can only be truly acknowledged if it is assimilated as a real possibility of collectively reinventing the city.

This book is the result of two sides of an editorial effort. The first one — constituted by the exhibition catalogue —, contains, besides the photographic records of the works in the Park, an intervention or documentation of the creation process of each work made by the artists from a graphic proposal by Daniel Frota, designer of the book. A set of texts written by Khadyg Fares and myself during the process of elaboration of the works and from the exchanges with the artists, describes the idealized projects and deepens the themes raised by each of the works. The second part of this volume is dedicated to a retrospective research about the ten years of the 3M Art Show on, and includes interviews with all the professionals responsible for the curatorship of the previous shows, which have been transcribed here along with images of the last nine editions.

I especially thank the artists who came to imagine this Common Place with me, each one of them, thanks for the exchanges and all the learning. In the midst of all the truculence that we experienced in 2020, it was an encouragement to be able to work on this collective

project and carry out the curating of this exhibition. I thank Khadyg Fares for her dedication, seriousness and unreserved commitment throughout the process. My thanks to Camilla Rocha Campos and Eva Gonzales-Sancho Boderó for the rich conversation and participation in the jury of the call for projects for the 10th show, without which this stage of the project would not have been possible. Many thanks to Claudia Giannetti, Daniel Lima, Gisela Domschke, Giselle Beiguelman, Paulo Miyada, Julius Wiedemann, and Allan Szacher for kindly responding to our interviews. And finally I thank Elo3 and 3M from Brazil for the partnership and for their uninterrupted trust and enthusiasm.

1. Available data here: <https://news.un.org/pt/story/2019/02/1660701>.

2. LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversas com Jean Lebrun*. São Paulo: UNESP, 1998, pp. 29.

3. Via <https://gamarevista.com.br/conversas/um-brasil-menos-polarizado/> accessed on April 2nd 2020 (free translation).

ALL WE HAVE IS A COMMON PLACE Khadyg Fares

As far as urban living is concerned, 2020 becomes day by day an even more paradigmatic year. In the first half of the year, we saw the Chilean population struggle not only with the crisis generated by the new coronavirus (Covid-19) pandemic, but also with one of the biggest issues currently faced by humanity: hunger. In Chile, the deepening of the economic crisis, a situation of political and social instability, unemployment and an intensified health crisis led to the reemergence of an initiative called *Ollas comunes* or "Common pots", amongst peripheral and central districts of large Chilean cities, such as Santiago.

Launched almost 40 years ago as a response to the 1982 crisis,¹ the *Ollas comunes* emerged

in the context of one of the most atrocious military dictatorships in Latin America, led by General Augusto Pinochet between 1973 and 1990. The government, in a close alliance with US imperialism and, broadly speaking, in favor of neoliberal policies and the suspension of social rights, was responsible for the crisis that doubled the number of Chilean citizens who fell below the poverty line.² With an urban population stricken by food insecurity, as a result of a lack of social protection and widespread unemployment, and unable to maintain their livelihoods, the solution was to resort to a sense of community. In this context, we saw the rise of a popular initiative, mainly in the country's urban centers, aimed at fulfilling a key need: to secure the livelihood of low paid working classes. Mostly led by women, the *Ollas comunes*, or popular foodbanks, were supported via the collection of food amongst neighbors and the preparation and serving of collective meals.

Decades later, in 2020, the most remarkable aspect of the resurgence of *Ollas* is the similarity of the context that forced the rise of their original version: a socially turbulent moment, aggravated by a health crisis with high rates of infection and death. During a long period of public calamity that lasted for months, the *Ollas* became active in the cities, with foodbanks spread around different neighborhoods, as a response to the neglect shown by public authorities and as a form of survival. The proliferation was such that a designated website was created — *ollasolidaria.cl* — by volunteers. The site contains addresses and information on how to donate to *Ollas*.

Hunger and lack of resources are today urban phenomena that are a symptom of modern cities, which were not designed as collective environments for self-sustainable human subsistence. In opposition to this idea, to individualize, to sectorize, and to ghettofy are perhaps some of the city's keywords in this post-industrial modernity we live in.

Many Latin American cities replicated the 19th century French

urbanist model,³ such as Santiago⁴ in Chile, Buenos Aires in Argentina, and Rio de Janeiro and São Paulo in Brazil, amongst other places across the continent. The European model envisaged reforms and changes designed to modernize cities that were considered “old-fashioned” by applying a rationale that favored state administration and surveillance. Under the pretext of embellishing spaces, improving efficiency, urban development and dealing with population growth, this paradigm “ripped” cities apart by building large avenues and expropriating homes that were once located in the political and economic center, shifting them to the peripheries. In this process, small and narrow roads and lanes were demolished and huge boulevards were created to divide and organize the space, bringing order to the positioning and flow of streets and dedicating specific places for planned gardens and parks. These urban modifications, envisioned in projects designed by only a few hands, not only destroyed residences and rearranged streets but also buried under its new avenues, towers and monumental buildings the social relations that had been created by the communities who were taken away from these places and forced to the outskirts. This was a process of silencing ways of life that differed from the ideal of “behavior” demanded and desired from model citizens: human beings who were increasingly, and almost uniquely, productive and isolated, like the towers being erected around their heads. In these comings and goings of destruction and construction, the most relevant question perhaps is: to what extent are we shaped by the design of cities?

According to sociologist Robert Park: “If the city is the world which man created, it is the world in which he is henceforth condemned to live. Thus, indirectly, and without any clear sense of the nature of his task, in making the city man has remade himself”.⁵ In this passage, the author challenges us to reflect on the idea that as we make our cities, the production of spaces and flows can change us

and, therefore, our social relations. However, we must remember that cities are also made from encounters and that even though, on the one hand, they are ruled today by separation and difference; on the other hand, it is within these territories of coexistence that phenomena such as *Ollas comunes* take place. These initiatives are a solution based on collectivity and on the political understanding of common place. As argued by philosopher and sociologist Henri Lefebvre, even though the city is a place fundamentally made out of contradictions, it is in the city that plurality and union are produced:⁶ “At the heart of the negative process of dispersion, of segregation, the urban is manifested as a demand for encounter, meeting, information”.⁷ In this sense, to think about the urban is to think about what is common, and how this is secured by the political power that derives from collective action in public spaces. This action can be grasped if we rescue the definition proposed by philosopher Hannah Arendt in her connection between action and plurality and public space: “plurality is the condition of human action”.⁸ Furthermore, Arendt divides human activity between labor, work and action. However, for her, “action, [which is the] only activity that goes on directly between men without the intermediary of things or matter, corresponds to the human condition of plurality to the fact that men, not Man, live on earth and inhabit the world”, and here we can add cities.

Therefore, the example of *Ollas comunes*, which until 2020 had been specific to the period of military dictatorship in Chile, demonstrates that the act of communal sharing and showing solidarity not only can alleviate a social problem but also alter the individualistic dynamics to which we are all subjected. Paraphrasing Arendt, the *Ollas* are a political act, a political exercise conjured in public space and aimed at reaching a common aim: the eradication of hunger. This mechanism is based on the exercise of an active plurality, in which individuals recognize themselves and others in the act of

sharing. It is in this common place that we see the possibility of finding solutions to the problems we face, recognizing that we are all interconnected with the individuals we share our spaces with, and that we are also connected to the earth, rivers, animals and living beings that inhabit our planet. And there is more to learn, since, like it or not, the common place is a collective space, and despite the segregation between spaces and human beings it will always be a space of action, exchange, discourse, art, and journey. Ultimately, it is a political space, and it is down to us to rescue its potency.

1. According to Pilar Vergara, the public debt triggered by the 1982–83 crisis and the rescue operations that followed in the financial system resulted in the State having to bear the brunt of the losses provoked by the crisis (VERGARA, Pilar. “Rupturas e continuidades na política social chilena”. *Lua Nova*, São Paulo, n. 32, pp. 37–67, April 1994. Available at: <<https://doi.org/10.1590/S0102-64451994000100004>>. Last access: 11.11.2020.

2. Also according to Vergara, “the available evidence on national poverty reveals that, between 1970 and 1987, the portion of families whose incomes were not enough to meet basic needs grew from 17% to 38%, which at the end of this period was translated into more than 5 million people living under these conditions.” (Id., Ibid.).

3. Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) was a French mayor who became known for the urban transformation of Paris. Haussmann prioritized the city's administrative nature, which led to his design of large diagonal avenues and the grandeur of public buildings. His reforms were aimed at embellishing the city, as well as curbing insurrections and barricades, which were very common at the time. His urban plan for the French capital also entailed the removal of working class people from their homes located in central areas. These families were relocated to the periphery.

4. GUTIÉRREZ, Ramón. “O princípio do urbanismo na Argentina

— Parte 1: O aporte francês”. *Arquitextos*, Year 8, August 2007. Available at: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/216>>. Last access: 12.11.2020.

5. PARK, Robert apud HARVEY, David. *On Social Control and Collective Behavior*, 1967, p. 3. *New Left Review*, n. 53, 2008. Available at: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod_resource/content/1/david-harvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf>. Last access: 13.11.2020.

6. LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política II*. Translated by Margarida Maria de Andrade, Pedro Henrique Denski and Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016.

7. LEFEBVRE, Henri. Ibid., 2016, p. 80.

8. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Translated by Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Fênix Universitária, 2020, p. 10.

9 Id., Ibid., p. 9.

WHO'S AFRAID OF NET ART? Giselle Beiguelman

The beginning of 2020 was marked by a strange feeling of 1990s revival. The social isolation in response to the Covid-19 pandemic, which imposed so many changes on the everyday lives of people worldwide, particularly in the virtual field, paradoxically resuscitated a group of practices that haunted the early days of the internet: video-calls and virtual visits. And we found out what we already knew: to live in the “parallel universe” is very boring. The human being is a political animal; our place is in the polis, the city, the street, and not behind a screen. But we also realized something else: museums, art galleries and cultural institutions are stuck in the stone age of bytes, as far as their artistic and curatorial experience is concerned. The most evident symptom was the intensification of the reliance on social media, e-commerce and the last-minute solution offered by the Google Art Project – Cultural Institute¹.

In the intense group of actions designed to fill the void left by the closure of museums, galleries and cultural centers, we saw an explosion of viewing rooms, panoramic views, curator-led online tours, live studio visits and slide shows, a lot of slide shows... Amongst these activities, the offer of courses, seminars and debates online grew exponentially. However, this intensity reveals not only the lack of collections that are “natively” online but also a disdain for one of the most pressing debates to emerge at the beginning of the 2000s: art institutions rarely take web curatorship seriously. It is a good time to re-read *Rethinking Curating: Art After New Media*, by Beryl Graham and Sara Cook², and the essay collection *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, edited by Joasia Krysa³, featuring a number of seminal texts, including Christiane Paul's “Flexible Contexts, Democratic Filtering, and Computer Aided Curating – Models for Online Curatorial Practice”.

Net what?

It is undeniable that these Covid-times have opened up space for radical creations; artworks with the power to create languages and aesthetics for the online context that transcend the viewing-room format already mentioned, the tele-theatre, the Facebook planet or similar. In this direction, it is worth highlighting the exhibition *Real-Time Constraints*⁴, curated by Luba Elliott and Rebecca Edwards, and hosted by online gallery Arebytes, as well as the performance *Tudo o que coube numa VHS* [Everything that Fit into a VHS], by Grupo Magiluth, from Recife. Nonetheless, creations like these were the exception.

As the perpetual poor cousin of media art, net art experienced a brief hype between the end of the 1990s and the beginning of the 2000s, but never did well amongst collectors. On the one hand, the supposed accessibility of the Internet compromises the exclusiveness that underpins art collecting. On

the other hand, the medium's fast obsolescence is a museum's nightmare — a theme I discussed in a previous essay⁵. In the short period that it attracted some attention, this arm of contemporary art penetrated the biennial circuit, including the São Paulo Biennial in 2002 and its launch at documenta X, in Kassel, in 1997, which promised an up-and-coming critical trajectory, which in the end never came to be.

On that occasion, documenta X commissioned ten web site-specific projects selected by Swiss critic Simon Lamunière, one of the curators invited by Catherine David, the exhibition's head curator. Revolutionary at the time, the online interface moved away from the portal model and was presented as a platform for artistic experience linked to the exhibition's themes and program. Featuring an icon-based menu, the site divided the commissioned projects into four main categories: "Surfaces & Territories"; "Inside & Outside"; "Groups & Interpretations"; and "Cities & Networks". In addition, it also offered a list of links on online art and a discussion forum between artists and curators, published in the newspaper *Le Monde*.

In the physical space in Kassel, the website was available at the café, which was turned into a "net.room". The interior, resembling an offline office, did not please the artists. In response to an email by head-curator Catherine David, in which she explained her expectations for the exhibition's site, the web-artist duo JODI used the online forum created by the show's organizers to sum up the general sense of frustration:

The net.room simulates an office; with office-tables, office-chairs, office-desk furniture, all organized "just like at the office". This office-setting was "specially created" for the presentation of 9 artist's net.projects in documenta X. It's an unnecessary confusing symbolic construct, built without consultation with the artists. Net.projects don't need such metaphors when presented in real-space exhibits, just as TV-monitors don't need home-décor around them for viewing

*video. The office-cliché also sucks because it gives a false group-label to artists whose only thing in common is their use of the net, and categorizes them, in opposition to the rest of the exhibit, by technique.*⁶

The tenth edition of documenta came to an end, but the discussion that was launched as a result — on how to exhibit net art and approach it in the field of contemporary art — has remained, ultimately generating more frustration than solutions. Above all, online art depends on the internet in all its senses and it goes far beyond a screen. It is a contextual art, that deals not only with the traffic of data on the net but also with the particular situation of those who access it (from computer model to browser used, including the internet provider and even the number of open windows and tabs).

A ubiquitous and traffic-based form par excellence, the paradigm of net art is an aesthetic of transmission that cannot easily be conditioned to situations that are opposed to it, such as the offline medium or simple large-scale projection. Projects of this sort are usually fed with real-time internet data and, therefore, cannot be presented without a connection. The majority of them are also thought of in a context of individual consumption of information, therefore, the ideal scenario is to stick to a presentation on the scale of computer monitors and portable screens. Unfortunately, the tension triggered by this debate has cooled down in the most sterile way possible, resulting in the total ostracism of online art practices and of critical discussions about its insertion into the contemporary art circuit.

A crucial ingredient in this process of theoretical dismantling was the consolidation of the Web 2.0 model, which gave rise to social media. It is no accident that this consolidation is seen as the frame of reference for the "end of the internet", as announced on the cover of *Wired*⁷ magazine (September 2010 issue). It is important to understand that Web 2.0 is not the emergence of a new internet protocol, but a new architecture

of information that allows its use. Instead of being a gigantic archive full of pages or content available for consumption, the internet begins to work as a platform that relies on databases for its development and creation, without the need for its users to have large technological repertoires.

The new system, which promised the era of consumer-generated content, delivers unprecedented concentration into the hands of a few companies. If it is a fact that "databases facilitate access for the many", it is also true that "the connection of so many websites as there are now on the WWW is only possible through highly connected, automatically operated centers", which only large corporations are able to maintain⁸. In this respect, during a debate hosted by *Frieze*, renowned internet artist Constant Dullaart commented on the impact of "platform capitalism" on the field of art:

*(...) These strategies tend to be on the culturally imperialist bandwagon, gentrifying attention-commodification schemes sans criticality, by way of conventional art forms in a new [networked] social context. Sometimes it feels like Futurism all over again, made with Photoshop and promoted through Facebook to be shown in a white cube. These sculptures and prints, made to be documented in a gallery setting, will soon fill the pages of our favourite art blogs, and they will look just great. That is what they were meant to do, with and simultaneously without irony.*⁹

The Vertigo of the Connected Screen

Against the backdrop of the critical dismantling of artistic production on the internet and the general submission to social media algorithms, the contemporary art circuit again came face to face with the internet during the Covid-19 pandemic. The techno-utopian discourse of the early web, that hoped for the democratization of knowledge simply through web access, came back in full force. However, this time, it is

conjured by the connected individualism that characterizes the internet of today.¹⁰

The impact of the internet on re-validating knowledge hierarchies and its centrality in contemporary political disputes is undeniable. However, to believe that the online space is inclusive because it transcends physical sites is to ignore the complexity of informational territories. The unfiltered adherence to social media means not only playing the game of the most perverse model of neo-liberalism, based on "likes", but also inhibiting the most important aspect of the internet: the processes of unauthorized and fluid linkage. After all, these processes of spontaneous connection can counteract the logic of bubble-forming amongst app users and self-contained sites, in search of wider and more loyal audiences.

1. Collaboration between Google and more than 250 art institutions worldwide that allows the public to visit their collections online. It makes available high-resolution images of more than 45 thousand artworks.

2. GRAHAM, Beryl and COOK, Sara. *Rethinking Curating: Art after New Media*. Cambridge: MIT Press, 2010.

3. KRYSIA, Joasia (org.), *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*. Autonomedia, 2006.

4. The group show *Real-Time Constraints*, which was available online between July 24 and September 30, 2020, presented works made through artificial intelligence, algorithms, machine learning, big data and digital platform interventions. Amongst other themes, the works dealt with issues such as the contemporary state of surveillance and the use of data and algorithms to create fake news and to incite hate and gender and racial prejudice. In its fifth edition, which is titled *mirarnos a los ojos* (volver a) [look into each other's eyes (go back to)] and taking place throughout October 2020, the Argentinian festival BIM created their own visual platform to host their activities. More than 70 artists are

participating under the theme of confinement, as a global experience imposed by the COVID-19 pandemic.

5. BEIGUELMAN, Giselle. "Reinventar a memória é preciso", in: BEIGUELMAN, Giselle and MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Edusp/Peirópolis, 2014, pp. 12–33.

6. JODI. "In reply to: Catherine David: 'dx and new media'" [email. dx webprojects, July 9, 1997, available at: <https://www.documenta12.de/archiv/dx/lists/debate/0010.html>.]

7. *Wired* is a technology and culture monthly magazine founded in the USA in 1993.

8. WARNKE, Martin. "Databases as Citadels in the Web 2.0", in: LOVINK, Geert and RASCH, Miriam (org.), *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2012, pp. 76–88.

9. DULLAART, Constant. "Beginnings + Ends", *Frieze*, November 21, 2013, <https://www.frieze.com/article/beginnings-ends>.

10. FLICHY, Patrice. "L'individualisme connecté entre la technique numérique et la société". *Réseaux* 124, n. 2, pp. 17–51.

ARTISTS

CAMILA SPOSATI
São Paulo, SP, 1972

Teatro parque arqueológico
[Archaeological Park Theater], 2020

Installation comprised of burnt ceramic instruments (red, black and white), earth and wood. Activations / performances

Camila Sposati directs her research towards the transformation procedures. Often in her works the artist juxtaposes material and historical processes in order to challenge official time and its

meanings. In the project developed for the 10th 3M Art Show – Common Place: *intersections and collectivities in the city*, Sposati brings together, for the first time, the experience of two of her previous works: *Teatro anatômico da terra* [Anatomical Theater of the Earth] and *Phonosophia*. To prepare the first artwork, carried out in 2014, the artist was inspired by the Anatomical Theater of Padua, Italy, a space created in the 16th century and built in a circular format, with the intention of allowing the audience of that time to observe the dissection process of human bodies. In her artwork, held in Itaparica, Bahia¹, Sposati appropriated the structure of the 16th century Italian theater to perform a kind of dissection of the earth's body. When recovering unwritten stories, sedimented and preserved in the soil, the artist sought to reveal the history of a colonial Brazil from the "voice" of the land, thus evidencing the invisibilization of facts and characters operated by the so-called "official Brazilian history". In *Phonosophia* (a term that dates back to the ancient Greek *phonos*, which means "voice" / "sound", and *sophia*, "wisdom"), a series started in 2015, the artist produces wind instrument-objects, made in ceramics, which recover, at the same time, ancient sound mechanisms and organs of the human body related to speech and hearing.

In *Teatro Parque Arqueológico*, Sposati articulated three elements: the representation (the theater), the listening (the musical instruments) and the research related to a past that has yet to be discovered (the archaeological site). The method used by the artist exposes layers of earth loaded with human marks and refers to the history of Ibirapuera Park itself. Before the colonization period of the region, the land of the park was a lowland area (therefore flooded) occupied by the Tupi nation. The name "Ibirapuera"—or *Yby-raouêra*—has its origin in the Tupi-Guarani language, and means "rotten wood" or "old wood" / "rotten". Later, in the beginning of the 20th century, the water that flooded the region

was drained with the planting of eucalyptus so that an urban park could be installed there.

The installation has two accesses from stairways that lead to the exploration space, described above. From the top, visitors, as archaeologists, can find traces of what was once covered by land. Perhaps, clues and traces of other buildings, of other inhabitants...

1. The work was carried out in the context of the 3^o Bienal da Bahia, Salvador, BA (2014).

CINTHIA MARCELLE
Belo Horizonte, MG, 1974

Geografia [Geography], da série [from the series] *Unus Mundus* (São Paulo), 2020

Metal faucet, 511 rubber hose arms, 255 plastic connections, metal clamps

When looking for the raw material of her work in the subtleties and complexities of social relations and in the chaos of everyday life, Cinthia Marcelle produces artworks that move between the organization and disorganization of things, between the situations and events. Since 2003, the artist has developed a series of works entitled *Unus Mundus*, from which she proposes actions and provokes episodes that testify simultaneities in reality or that denote synchronisms of temporalities and facts.

In *Geografia* [Geography], one of the works of the series, first produced in 2004 at the Museu de Arte da Pampulha, in Belo Horizonte, the water exit of a faucet is connected to a garden hose that ramifies over the soil, multiplying itself in several "arms"—as if they were long roots—until it finds the water from the artificial lake ahead. In the 2020 version, the artist revisits the initial idea of the work, but in a different context. From a capitalist point of view, the economy of the city of São Paulo is the most developed in the country, and it is there that the industry guides, in a more accelerated and incisive way, the daily life and the environment in Brazil. Considering this inversion, in which it is the city and its industrial

way of life that organizes life and not the rhythm of nature, the arrangement of parts of the hose (of orange tone) on the land suggests that the hose feeds the lake, and not the other way around, as the "natural" piped water path would be: from the lake to the tap.

The work refers to an event that is repeated over and over again: the movement and transformation of water—from the lakes or from the water flowing through pipes, from the rivers or sewers. Despite being a common good, the reality of water distribution in cities is that of controlled and restricted access. We know that the access to drinking water for all citizens is one of the main indicators of the well-being of a population. Its deprivation is, therefore, evidence of a lack of distribution and a testimony on the social inequalities in which we live.

How many watercourses feed taps at this precise moment? How many hoses water gardens around the world now?

COLETIVO FOI À FEIRA
Formed in Vitória, ES, 2009

Objeto horizonte
[Horizon Object], 2020

Sound installation in 5 channels, interactive software, wifi lamp, polyethylene light fixture, wood, iron and acrylic plates with mirrored film

Clarissa Ximenes (São Paulo, SP, 1989), Gabriel Tye (São Paulo, SP, 1987), Luis Filipe Pôrto (Venda Nova do Imigrante, ES, 1991), Matheus Romanelli (Vitória, ES, 1988) and Rayza Mucunã (Rio Branco, AC, 1990)

Formed by artists born in different parts of Brazil, the Foi à Feira (FAF) Collective focuses on thinking the city's human dimension. With works that are articulated through urban interventions, installations or spontaneous actions, the collective seeks to create spaces that provide the encounter, the affection, the identification of the other and the recognition of the various urban memories. Facing the scenario of environmental, health and political

uncertainties that took place in the course of 2020, FAF proposed to the 10th 3M Art Show - *Common Place: intersections and collectivities in the city* a work that invites us to reflect on the possibilities of future in the city.

The project of *Objeto horizonte* [Horizonte Object] has a conception that can be divided into three different moments in time. The work begins with the audio recording of interviews with Ibirapuera park workers during the period in which the access to parks in the city of São Paulo was reduced due to the measures implemented against the spread of Covid-19. The speeches of these collaborators were randomly mixed to a "pandemic sound" such as the noises of instant messaging apps that were highly used during the confinement period and also mixed with excerpts from historical audios, such as the hymn of the IV Centenary of the city of São Paulo. The audio created by the collective is emitted through the speakers connected to an iron structure that was built in a second moment. Shaped as a spherical spiral, this structure is a space for self-reflection and the encounter with the collective body. Its hollow frame is surrounded by acrylic plates, creating an environment of communication between the inside and the outside, making it possible to admire the landscape of oneself and the park in a fragmented and continuous way.

The third moment of the work is conceived with the public's intervention, invited by visual stimuli and a sound call to express and record their wishes for life in the common future in the cities. More than leading us to believe in the power of our imaginative capacity, this work calls us to verbalize our own thoughts, emphasizing the political dimension of our language when it is expressed in the public space. The speeches of the visitors, after being recorded, are mixed with the inaugural sound described above, thus creating a new soundscape informed by the collective imagination.

DIRAN CASTRO
Martinópolis, SP, 1978

ENTRE O MUNDO E EU / A CAMINHO DE CASA [BETWEEN THE WORLD AND ME / ON THE WAY HOME], 2020

Wood, tile, cement, sand, paper and paint

Diran Castro has been "tran/siting" between exhibition spaces for ten years. In addition to giving lectures on anti/racism and transphobia in Brazil and abroad, she is dedicated to a long-term project in which she uses prostitution as a work and research tool. According to the artist, from this practice she "seeks to cultivate the dialogue and the listening in the domain of race, gender, class and sexuality". In the project developed especially for the 10th 3M Art Show - *Common Place: intersections and collectivities in the city*, Diran Castro sought to recompose fragments of a history of the city's recent past and that today is practically silenced in documentary and historical records.

At the beginning of the 20th century, due to the increasing population density of the region, part of the land where Ibirapuera Park is located today was a place of residence for workers belonging to the most vulnerable classes of the urban society. This small community was located between the streets Abílio Soares and Manoel da Nóbrega, and it is said that, at its peak, 204 families lived in its 186 shacks. This population was removed from the land and moved to the Canindé Favela by the Department of Works and by the Division of Parks and Gardens of the city of São Paulo. The demand, executed via letter of January 21, 1952, was dispatched by the then president of the Commission to commemorate the city's 4th Centenary, Ciccillo Matarazzo.¹ The businessman was the great coordinator responsible for the construction of the park that would be inaugurated in 1954 during the 400th anniversary celebrations of the city. In the preparations for the construction of the park, many changes and adaptations took place on the

land, without previous studies on social impacts or on local history.

In *ENTRE O MUNDO E EU / A CAMINHO DE CASA* [BETWEEN THE WORLD AND ME / ON THE WAY HOME] the artist recreates the constructions that were once in the park space, trying to reference the episode narrated above. In the installation, she uses the same materials with which the shacks of the past were made—wood, cement and tiles. The materials used in civil engineering serve here as raw material for the installation, blurring the boundaries between art and urban architecture, reaffirming the intersection between art and life. The construction elements of the work appear fragmented and buried in the ground, as if we were facing debris or, perhaps, ruins. In Diran's words, the work refers to "a structure coming out from under the ground, like a plantation of weeds in the middle of the park's lawn". The work is also related to a modernist sculpture located in front of it, further complexing its symbolic power and tensioning the relations between modernist construction and popular construction. Due to its historical background and reference to class asymmetry regarding the occupation of common (public) territory, the work is also a call to collective consciousness on land rights.

1. The informations on the removal of the Ibirapuera Park community was taken from the doctoral thesis of the researcher Ana Cláudia Castilho Barone, defended in 2007 at the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo of the Universidade de São Paulo - FAU-USP, entitled *Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)*.

GABRIEL SCAPINELLI
São Paulo, SP, 1983
OTÁVIO MONTEIRO
Poços de Caldas, MG, 1992

*[terra>tijolo=forno]+farinha*pão*
[[earth>brick=oven]+flour*bread], 2020

Walking oven: circa 300 ceramic bricks, earth, water, cement and metal dome, transport cart
Sculpture: 2.000 ceramic bricks, earth, water and cement

With a partnership that has lasted for years, Scapinelli and Monteiro are interested in the collaborative and experimental power of art and, in recent years, they have articulated a production that is attentive to its public dimension. Among their references, they mention names like Joseph Beuys, Lina Bo Bardi and Paulo Nazareth, artists engaged, in different ways, in expanding art beyond the museum space. The artist duo developed works that cross and interconnect different areas of activity: Scapinelli's projects articulating urban gardening, joinery and architecture and Monteiro's interest in the fusion between visual arts, design and architecture. Sharing the authorship of a work for the first time, they especially created for the 10th 3M Art Show - *Common Place: intersections and collectivities in the city* a project intertwined by the issues of social sculpture and self-management.

The project's starting point was the design, construction and operation of a handmade masonry oven, intended for free use and aspiring to the creation, in its surroundings, of a common space dedicated to meetings. The ideation of the oven included a supporting and mobile structure with which the oven can be taken to different spaces, according to demand. This oven, at first, would serve as a public workshop apparatus for learning in bakery and ceramics, but the initial project had to be rethought due to the sanitary situation imposed by the Covid-19 pandemic. As it became impossible for a certain period to carry out collective activities in person, the participation and activation of the oven were materialized in two other ways. On the one hand, the artists launched an open call for public participation to gather records of the bread production activity and received enormous feedback, building from there a network of exchanges and information. The selected images then integrated a graphic piece that appears in this catalogue. A second action of the project was the collaboration with the organization CASA 1—Centro de Cultura e Acolhimento LGBT¹, where the oven

was taken to be used in a training course for bakers and where it will possibly serve for the installation of a future bakery. These actions greatly extended the reach of the project beyond the visual arts circuit and beyond the park's audience.

At the Ibraquera Park, in the area dedicated to pic-nic, the artists created a sculpture-furniture in square format, made in hand-made masonry that works as a support on the days when the oven is brought to the park and as a large collective table. Based on the active appropriation of visitors and users of the park, the structure can also have any other use. In this way, the work resumes one of its initial objectives: to provide the conditions and instruments necessary for a collective and self-managed experience in the public space. The title [*terra>tijolo=forno*]+ *farinha*pão* [[earth>brick=oven]+ flour*bread], suggests an open equation that may need more than the sum of the elements to fully happen. Perhaps the movement and timing of the fire are necessary.

1. Organization located at Rua Adoniran Barbosa, n. 151, in the Bela Vista neighborhood, central region of the city of São Paulo. CASA 1 is collectively financed and has become a reference in welcoming and training LGBTQIA+ people.

LENORA DE BARROS
São Paulo, SP, 1953

O QUE OUVE [THE ONE THAT HEARS], 2020

Sound installation and vocal performance; 5 speakers located at specific points of the Ibirapuera Park and drone

Lenora de Barros began her artistic trajectory in the 1970s, a time of intense experimentalism in Brazilian art, with a constructivist and avant-garde tendency. She uses words and images as a constitutive subject of her research and for the construction of her works. Initially integrating the field of "visual poetry", the artist has for some time covered other languages, including performance, video and sound installation. The dimension

of the sound space in the artist's work arises from the passage of the written word to the performance using her own voice, something that the artist found around 1990. Since then, she has been producing works that use sound poetry and it is worth mentioning the installation *Ácida Cidade* [Acid City] of 1994 produced for the exhibition *Arte Cidade — a cidade e seus fluxos* [City Art — The City and Its Flows]. In this work, ping-pong balls with the phrase "a cidade oxida" [the city oxidizes] fell from the ceiling accompanied by vocal performances by the artist.

O QUE OUVE [THE ONE THAT HEARS]¹ was created especially for the 10th 3M Art Show - *Common Place: intersections and collectivities in the city* from a poetic production transformed into vocal performance. The musician and composer Cid Campos was in charge of the sound treatment for that work, which consists of five speakers arranged by the poles lined up on the grass, almost as if determining a path to be followed. The path culminates in a landing platform in a circular format, in which the title-poem is inscribed: *O QUE OUVE*. While the speakers echo different parts of a poetic text, a drone flies over a previously determined area. Equipped with a loudspeaker, this flight equipment emits another poetic construction, written and recorded by the artist herself during the quarantine period. In this sound construction, Barros used her own experience of social isolation imposed by the Covid-19 pandemic as fuel, in addition to the thoughts of the artist and musical theorist John Cage. The artist produced a sound performance inspired especially by the following passage by Cage: "The world changes according to the place where we fix our attention. This process is additive and energetic", taken from the volume *For the Birds*, from 1981.

By articulating the attentional dimension and its influence on the transfiguration of the pre-established meaning of things, the artist ended up converting the drone into a polysemic object. At the same time that this equipment

carries out an intense dialogue with the issue of surveillance and control and refers to the feelings of isolation and disorientation that have affected us, in Barros' work it becomes a literary mechanism that, when occupying the air space, transforms it, making it a place of poetry.

1. The Portuguese title-poem poses an ambiguity of meaning: the spoken phrase has the same sound as "o que houve", which means "what happened".

LUIZA CROSMAN
Rio de Janeiro, RJ, 1987

O mundo versus o planeta [The World versus the Planet], 2020

Installation: inkjet printing on tarpaulin, finishing on aluminum bars and steel cable / Educational curriculum and translations of texts in English to Portuguese

Speculative research, which seeks to decode the reality and its official narratives, constitutes the initial impulses for the development of Luiza Crosman's works. On them, the artist combines, at the same time, visual and discursive strategies, and presents works whose central propositions are to rethink the repertoires of representation and mobilize resources, thus expanding concepts and actions. Bearing this perspective in mind, and considering the unprecedented climate crisis that we are experiencing today, the work *O mundo versus o planeta* [The World Versus the Planet], which branches out on three fronts, works as the suggestion of an interface that would allow us to access a file in process. In this archive, it is possible to see how humanity today understands the social and environmental conditions of human life on Earth.

The work, conceived for the 10th 3M Art Show - *Common Place: intersections and collectivities in the city*, presents a visual installation that occupies the space of the old sawmill of Ibirapuera Park, an extensive and high shed in the middle of the Bulevar Marx square; the continuation of the Trama collection of translations, with

three new titles, and, finally, the development of an unprecedented curriculum for teaching in art that points towards an understanding of the internal structures of the field. This entire program aims at a kind of radiography of the contemporary understanding of "world", combining graphic design, architecture and scientific speculation. According to the artist, her project explores the conditions under which we understand "Earth as Earth—the surface where we live; the globe—international political, technical, economic and social relations; the world—experiential dimension of human life; and the planet—astronomical rocky object and its natural systems".

For the visual installation, Crosman developed tarpaulin panels, cut in the form of derivations of mathematical curves, and arranged in order to compose a kind of puzzle. The drawings printed on the panels were created from studies around interdisciplinary fields that think of ways of dissolving between the artificial and the natural, and therefore proposing a possible alternative mediation for the future. Crosman's practice goes beyond the traditional agency of the artist as the unique producer of meanings and creator of objects, asserting herself as purposeful and collaborative. Finally, in the curriculum, which is developed before, during and after the exhibition, Crosman works in collaboration with the anthropologist Alice Noujaim and the sociologist Guilherme Marcondes in order to build a broad curriculum that brings discourse and practice closer, based on the understanding that the art world is a potential terrain for invention and the proposal of new worlds.

MARÉ DE MATOS
Governador Valadares, MG, 1987

Púlpito público
[Public Pulpit], 2020

Metal, wood, sound devices and fabric

With a research on the contribution of black subjectivities to decolonial thought, Maré de Matos seeks in her artistic practice

to exercise the tension between version and truth; unique history and polyphonic counter-narratives. In an effort to elucidate colonial legacies, her works start from the creation of new statements and propose other outlines for old structures. Matos operates from the use of hybrid languages, and defends the right to emotion of subjects deprived of their status of humanity. Her works are located, above all, between the territories of image and word.

In *Púlpito público* [Public Pulpit], an installation created for the 10th 3M Art Show - *Common Place: intersections and collectivities in the city*, the artist evokes some recurring elements in her work, the poetry and the plurality of cultural codes. The work comprises a plateau, from which three stairs converge that originate from different geographical orientations. To reach the top of the platform, the visitor must access the stairs that correspond to its path. Upon reaching the platform, three megaphones are arranged and available to say what you want. The participant will thus have his voice projected towards the open space of the park. There is also a megaphone available at an accessible height for wheelchair users, the elderly, children or people who cannot climb the steps. A fabric flag extended in front of the pulpit bears the inscription "Every gesture speaks", written in a typography created by the artist from symbolic references dear to her, in addition to several graphic elements that refer to events of our recent past.

Aside from its participatory character and the incentive to the possibility of meeting, the work subverts the standardized position of the pulpit as the place for the sole speaker, the representative or the authority. Matos calls on the public to be the protagonist of this space of power and uses the language as an element of activation.

The artist, who had initially designed the work so that visitors could interact with the pulpit, trigger and speak through megaphones, reconsidered the format due to the health situation caused by the Covid-19 pandemic. Therefore, she

had to recompose the work, which, in the face of this new context, could prompt a crowded adaptation. Her solution was to represent the impossibility of access to public space and the silence that the current circumstances impose on Brazilians, avoiding entering into the work. The sound devices, in turn, echo voices collected by Maré de Matos as an alternative resource to populate the installation.

NARCISO ROSÁRIO
Piracuruca, PI, 1989

Canteiro suspenso
[Suspended Raised Bed], 2020

Installation with 13 wooden raised beds and plants

Narciso Rosário lived in Piracuruca, Piauí, his hometown, until 2010, when he moved to Teresina, where he currently develops research in the field of visual arts. He also works as a video game artist, illustrator, graphic designer and tattoo artist. His poetics start from everyday experiences, fed by individual and collective memories, making use of the most diverse materialities.

In *Canteiro suspenso* [Suspended Raised Bed], produced for the 10th 3M Art Show - *Common Place: intersections and collectivities in the city*, Rosário articulated some common elements of family farming that integrate the vernacular culture of several northeastern Brazilian cities and brought them to his work, offering the experience of the community based on the relationship with the cultivation of food and medicinal plants. The artist resumes images, shapes and senses that inhabit his episodic and sensory memory to revisit the artisanal raised bed, which he often saw his father build and that usually occupies the backyards in his hometown, serving the planting of herbs and vegetables for daily use. Traditionally produced with the branches dispensed from tree pruning, the beds have the wood embedded in a way to form a kind of hanging basket. Because they are located more than 1.5m above ground level, they are safe from attacks by domestic animals.

In the installation created by Rosário, twelve raised beds designed by the artist based on the traditional raised bed made by his father, but executed with woodwork techniques, are organized in a circle, and a single bed built in a traditional way occupies the center of the space. In a state of mature growth, herbs, vegetables and fruits are planted in the beds. The work counts on the collaboration of four educators, responsible for the management of the plants, for the irrigation and for the maintenance of the land, as well as for the activation of this common place through the exchange of experiences and the transmission of knowledge about plants and cultivation. Mediators also encourage visitors to reflect on the cultivation of the land and the teachings transmitted through oral knowledge. According to the artist, the work is an invitation to articulate ethics and aesthetics of survival, resistance, protection and healing.

RAFAEL RG
Guarulhos, SP, 1986

O brilho da liberdade diante dos seus olhos [The Glow of Freedom before your Eyes], 2020
Light panel

Astral, 2020
Sound installation

Rafael RG's sources of work often derive from his personal history or from documentary archives of different natures. Its practice is linked to the act of relating and amalgamating reality and fiction as two aspects of the same narrative. The ways in which love is represented in culture and racial identity issues have been his areas of interest. The project developed for the 10th 3M Art Show – *Common Place: intersections and collectivities in the city*, according to the artist, "has as the starting point the question of how different peoples and cultures relate to the celestial bodies present in space and how nocturnal observations of the sky were and still are sources for the creation of myths, means of location and escape routes".

RG started his research process recovering the history of Harriet Tubman (1822-1913), born into slavery in the United States, managed to escape from captivity and subsequently liberated hundreds of other enslaved people. Tubman was guided by the observation of the "northern star" during her pilgrimages at night towards freedom. In her honor, the artist created a luminous panel that presents the phrase: "The glow of freedom before your eyes". The light panel keeps these words on at night, acting as a kind of guide. Developing his research and transposing the subject to the Brazilian context, Rafael RG found records of escape routes for enslaved people and quilombolas in São Paulo that reveal landmarks of resistance that still echo in the city today, means of survival that resisted colonization and the attempt to annihilation of bodies and cultures. Along this path, towards the astronomical narratives, RG came across valuable discoveries, which also appear on the light panel, on its back. In *O brilho da liberdade diante dos seus olhos*, developed in collaboration with the artist Diego Crux, Rafael RG provided a concentrated version of the research that took place during the whole process of building this project. Here, the artists align archive materials, academic research and knowledge that are still alive, maintained by oral traditions, added to the personal experiences of each one, in search and in constant updating of the experience of freedom in their lives. In addition to identifying these narratives, RG, alongside the DJ and music producer podenserdesligado, created a sound installation in which he uses the voices of guest astrologers, who read our current political situation from the location of the celestial stars. These readings will be taken each week, during the exhibition, based on the configuration of the sky, and guided by the astrologies of native peoples and Afro-diasporic cultures. *Astral* happens from the combination of sound performance, text production and intervention in the public sphere, with overlapping layers

of meaning, crossed by historical problems deeply present in the Brazilian reality, such as the invisibility of non-white cultures and the erasure of the resistance history of the enslaved.

3M ART SHOW IN HISTORY AND IN THE PRESENT

2019
INTERVIEW WITH DANIEL LIMA,
CURATOR OF THE IX EXHIBITION,
BY CAMILA BECHELANY AND
KHADYG FARES

CB & KF: Drawing on the curatorial approach for the IX 3M Digital Art Exhibition in 2019, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks?

Daniel Lima: The first criterion was to issue a public call. Since the exhibition is made possible by public funds, which come from the tax payer, instead of restricting the selection of artworks to an individualized curatorial decision, the exhibition made a point of going for a public call in a moment (2019) when art, including the visual arts, was being attacked by a government that sees culture as an opponent. Therefore, it was important to reach out to people from different social groups so they could apply. To this end, we created a commission to select the proposals, which also followed a diversity criterion. In sum, we did everything we could to generate something that the show hadn't been able to do until then: to provide a fair representation of Brazilian social diversity; to reach those social groups that the field of visual arts struggles to include; and to open space for expressions beyond dominant social groups, that is, the groups that are typically contemplated in art exhibitions and curated shows, including the 3M Exhibition.

CB & KF: The exhibition was marked by a concern relating to Brazilian reality, such as so urgent in the context of art. This was clear not only in your theme and exhibited works but also in the choice of artists, with backgrounds and experiences outside the norm (white-cis-heterosexuals from Southeast Brazil). How do you see the expansion of affirmative policies in the Brazilian contemporary art system?

DL: There is no affirmative policy in the contemporary art system. Rather, it is pressure, and a different stance, that open up these spaces. It is interesting to see how the exhibition, according to numbers provided by the organization itself, had never included a black artist before the edition I curated, nor an indigenous artist or a trans artist. A closed-in world view that is taken as natural and normal, when, in fact, it is completely blind to the reality in Brazil and worldwide. In this case, it is not about an affirmative policy but a curatorial stance. This is a dilemma which you are also facing [with reference to curator Camila Bechelany]: how can this be ignored or overlooked in curatorial and artistic practices in such a diverse society, a society that thrives in its diversity, a society that has lived through the trauma of colonization, which relied on slavery, indigenous genocide and religious persecution? I think every social group, whether white, black or indigenous, must deal with this question right now. Particularly after 2010, when Brazilian society overwhelmingly recognized their Afro-Brazilian background in that year's census. Institutions are being forced to rethink. And this was what the IX 3M Exhibition had to do, not because of the directors but because of corporate sponsors. It had to look at itself and examine its role in terms of representing Brazil. I think your curatorship faces the same challenge. We can opt to look at it or not, but the challenge is there.

CB & KF: Today, a year after your project, how do you see the possibilities of artistic expression and what is the role of art now, when we are facing a health crisis

[the COVID-19 pandemic] that does not seem to be coming to an end in Brazil?

DL: This is a question with several "entry points". One of them is to think how COVID-19, in the Brazilian case, reflects a generalized undervaluing of life. It is similar to what I was talking about in the previous question: Brazil as the largest slavery-based society in modern times, where the extermination of indigenous people constitutes the biggest genocide in modern history... If we equate all this, we can understand why the pandemic has taken more than 120,000 lives but society carries on as if nothing has happened. Life is historically undervalued here. The same happens with creation, with the life force that mobilizes us as curators and artists, and that mobilizes representations of the world, creation, the demiurgic making of universes and worldviews. This life force is also a revolutionary force. And both life and life force are intentionally undervalued as part of a death project, a desire for death and destruction, mainly a destruction of escape routes or detours... In a country where life is undervalued, this is reflected in creative practices, which are also under attack.

As I mentioned in the first question, this is something being carried out by the current government but that can also be thought of as an ongoing line of thought that is imbedded in Brazilian society, which sees art as an opponent. Why? Because art can offer a multitude of worldviews, instead of a world in unison.

So, on the one hand, resistance continues to exist, despite all the restrictions which are strategically imposed, such as lack of investment, lack of support for institutions, and the lack of public calls or commissioning projects that encourage new creations. Now — perhaps in this exact moment — art is facing its biggest challenge: the undervaluing of its practice combined with the undervaluing of life in general. This is the context of our conversation, this is where we come from when we are looking at your curatorship [again

with reference to Bechelany], my curatorship and past 3M curators. Which worlds are being proposed, which worlds can open up new perspectives in this challenging horizon that we are facing?

2018
INTERVIEW WITH ELO3 ABOUT
THE VIII ART SHOW, BY CAMILA
BECHELANY AND KHADYG FARES

CB & KF: Drawing on the curatorial approach for the VIII 3M Art Show, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks?

Elo3: For the VIII Art Show, we invited artists to reflect on tolerance, social interaction and the transformation of the public space into a space for being together, without rejecting utopia as a way of achieving more equality and a respect for differences in society. The challenge presented to the artists was to propose interventions that conjured a dialogue with the public without the need to have a specific theme to work on. Instead, they were encouraged to draw on the idea of enjoying these spaces as an environment geared towards art and peace. The challenges included: to understand the space and its adversities; to welcome citizens that unexpectedly come face to face with a work of art; and to deal with the intervention or even appropriation by members of the public, amongst many other practical and emotional issues we had to contend with. Each artist introduced different forms of expression and came from a diverse range of profiles, promoting the expansion of the debate around art as an agent that operates alongside individuals in the appropriation of public space. In this 8th edition, we launched an open call aimed at selecting new artists working with public installation. In our view, the open call was a way of encouraging emerging artists and artists in training to consider this kind of work, offering them a chance to bring to fruition projects that are usually inhibited by budget constraints, as well as challenges around weather exposure, direct access to the public

and installation issues. Always operating under the premise of transparency, we felt the need to invite an external curator to support the selection process. As well as guaranteeing a careful analysis of the high number of projects we expected to receive, we had to ensure that the process relied on more than one point of view, as well as being steeped in contemporary art knowledge. Bernardo Mosquera was invited, not only due to his recognized and consistent work, but also for being a young curator, whose profile matched our core principle: to present the public with new possibilities and points of view.

CB & KF: *Until its 7th edition, the exhibition was called 3M Digital Art Show, what triggered the name change?*

Elo3: When the project was conceived in 2010, the strategy to use digital art to bring the general public closer to contemporary art was very relevant, since digital art presented an accessible, often seductive and surprising language, with great potential for interaction. As a way of connecting the public and the artworks, our aim was to present pieces that were intriguing and participatory. At that point, it made sense to showcase works that were exclusively digital; however, over the years and the different editions, this closed criterion became too restrictive for the introduction of new interesting poetics, artists and proposals. So, we decided that it did not matter if the outcome was digital or not, as long as the artistic process included a digital stage, that is, as long as technology was integrated at some point in the creation process, even if the result was completely analogic. And this is where lies the great potential of art: not only does it absorb new trends with extraordinary agility and efficiency, it also anticipates them.

CB & KF: *Could you tell us about how the exhibition was received differently depending on the site and the different emphasis adopted across the editions?*

Elo3: The project was conceived from a pre-determined "model" of the art exhibition: an invited curator determines, amongst

other elements, some sort of poetics; then they research potential artworks and artists in order to set a curatorial approach. After that, a consistent educational project is designed to reach and guide new audiences, and, finally, a catalogue is published as a legacy for the project. Each year, a new curator was invited to propose a new theme that was relevant to society's latent demands. In this context, from its inception, the distinguishing aspect of the 3M Art Show was the decision to prioritize conversations with the general public. This was never a project aimed at the "art world". The relevance of the proposal was recognized by important cultural institutions, such as Instituto Tomie Ohtake, which hosted three editions of the show. The exhibition also traveled to Rio de Janeiro with the impeccable support of curator Claudia Giannetti. These were very beautiful, exquisite editions, achieved through the professional and emotional commitment of curators and artists. The fact that it moved to a public square was a truly significant leap in terms of maturity, intent and artistic contribution.

2017 INTERVIEW WITH ELO3 ABOUT THE VII ART SHOW, BY CAMILA BECHELANY AND KHADYDYG FARES

CB & KF: *Can you tell us how you came up with the decision to carry out the VII 3M Art Show in a public space in 2017? Why did you choose Largo da Batata?*

Elo3: The VII Art Show followed the successful 6th edition in 2015, which took place in Rio de Janeiro. At that point, Elo3 asked itself: "where should we go from here?". After some reflection, we realized that the project had reached a certain maturity. However, the intention to reach a wider public had not yet been achieved in the way that we had hoped since its conception in 2010. In 2016, for administrative reasons, the exhibition did not take place, which allowed a year for the study and proposition of new challenges. To present brand new works in

a public space placed us on the right path towards our original commitment to bring the general public (or the "non converted public", as people usually say) closer to contemporary art or visual art in all its range. From conversations we had with artist Guto Lacaz, who wanted to exhibit his project ADORARODA in a public space, we began a process of leaving behind traditional cultural arrangements, based on conventional frameworks, a guaranteed public and chartered areas, where we would have to be in charge of everything: from providing electricity to setting up a qualified educational team to serve a type of public that was totally unknown to us. We knew we were ready for this exciting challenge and that 3M, our sponsors since the beginning, would support us in the setting up of this democratizing and daring project. In fact, they were ecstatic with the proposal. Another important aspect for this process of migrating to a public space was the advancement of the contribution of the Art Show to the contemporary art scene. Previously, the exhibition was constituted mostly by pre-existing works, which had been exhibited before, but from this moment onwards, we began to exhibit only commissioned works, which were produced for a specific public space and for a specific moment in time. Therefore, we began to contribute resources from the start of the chain: from artistic production to the expansion and dissemination of cultural products and the democratization of art. The following step was the choice of site: it had to be a democratic space, widely used and with easy access. It also had to represent public space as a place for being together. Yes, the first option that came to mind was a public park. However, a park tends to be a gated, protected site, aimed at welcoming people during their leisure time. We wanted to go further, we wanted art to take over the city, joining the social movement of turning transient areas into areas for coexistence. In this sense, Largo da Batata was a symbolic place. Historically, it was

conceived as a place for the transit of people and for commercial trading. Later, it was converted into a bus terminal and finally transformed into a public square. It was a place going through a process of defining its use.

CB & KF: *Drawing on the curatorial approach for the show, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks?*

Elo3: The VII Art Show did not draw on specific poetics but rather on an artistic challenge: to think and design artworks that would be self-supporting (not even a hole on the floor was allowed) and that would be able to handle thirty days of weather exposure in an open space, as well as the actions of an unknown public. We wanted to provide a space for being together, with the artworks triggering feelings and reflections around the coexistence of life in the city. Our research focused on artists that used their practices to deal with matters of space, independently of their experience of designing projects for open or public spaces before. We also looked into artists that were familiar with different mediums, so the exhibition could showcase varied works in terms of language, expanding the debate and the emotional link with the public. Only one thing was certain from the start: artist Guto Lacaz and his work ADORARODA were not only key but also symbolic for this edition. Just like Lacaz, all invited artists felt challenged by and excited about the proposal. The edition was marked by a great level of empathy and synergy between the participants, and it was embedded in a desire to promote communication and connection between art and the public. It was not easy; it required a lot of dedication and hard work, but everything worked out, from start to finish. We were certain that we were on the right path, hoping that, from then onwards, there would be no way back.

CB & KF: *How was the initiative container.art conceived and received? Can you tell us about this specific project?*

Elo3: Since the first edition, we were concerned with and interested in opening up space for emerging artists, artists in training, and artists that do not have access to cultural apparatus as a result of the many social asymmetries present in Brazil. As the 3M Digital Art Show [until 2016], we wanted to exhibit artworks from different regions of the country, beyond the Southeastern states, and that used digital language as both means and end. Container.art was a space created inside a metallic transportation container that was designed to host artworks that required electronic support and that could not be exhibited outdoors. In addition, it served as a space to host the educational team, which would be working on the site for thirty days, as well as a place to welcome the public. In terms of how it was received, we were already engaging with the public via social media at that point. Since the 5th edition [2014], we had created a successful online competition on Facebook, so we understood its potential as a channel. The solution we found in 2007 was to carry out a national open call inviting artists to submit video-art works that would potentially be showcased to a daily audience of 100 thousand people. The idea was to exhibit every single work, as long as they followed the criteria around ethical, legal and sexual content, given that the works would be exhibited in an open public space. We invited three professionals to help us assess the material submitted: Allan Szacher, Giselle Beiguelman and Luciano Mariuti. We received more than 100 videos, of which 33 were exhibited.

2015 INTERVIEW WITH CLAUDIA GIANNETTI, CURATOR OF THE VI EXHIBITION, BY CAMILA BECHELANY AND KHADYDYG FARES

CB & KF: *Drawing on the curatorial focus for the VI 3M Digital Art Show, WhatsAppropriation — A arte de visitar a arte [WhatsAppropriation — The Art of Revisiting Art], what were the exhibition's main goals?*

Claudia Giannetti: The practice of appropriation has been fundamental in 20th and 21st century art, particularly in the context of media art. In this sense, the exhibition was aimed at bringing together national and international artists who incorporate strategies of appropriation into their practices, specifically through the use of technology. The *modus operandi* of those artists is diverse: recreation, remake, remix, re-reading, citation, revisiting, parody, plagiarism, imitation, manipulation, copy and falsification, amongst many others. In order to create a coherent and intelligible discourse, the exhibition theme drew on two main curatorial axes. The first one focused on image citation and transmigration, establishing temporal bridges between painting representations from the 15th to the 20th century and current technical and digital images produced by audio-visual and photographic media and the internet. The second axis centered on performative articulation: on the one hand, pictorial scenes that serve as inspiration for audio-visual narratives, giving life to images, and, on the other hand, social platforms that transform real actions into virtual simulacra.

CB & KF: *What were your criteria for selecting the works?*

CG: Based on the two axes [mentioned above], I selected 32 works by artists from Brazil and 13 other countries. I soon realized there were conceptual overlaps, and the works were grouped into seven themes. In fact, the clusters corresponded to issues that were most relevant to the sociocultural context of contemporary creation, in line with politics of representation: "Brazilian Imaginary"; "Performativities"; "Iconographies"; "Still Lives"; "Private Narratives"; "Grand Micro-narratives" and "Feminine Imaginary". We were lucky to have an open plan exhibition space at Fundação Progresso in Rio de Janeiro. The seven zones were very effectively arranged according to our site-specific architectural design, facilitating the public's visit and understanding.

Another major consideration in the selection of artists and

works was the dialogue between the works within each theme. For instance, in “Brazilian Imaginary” I included Humberto Mauro’s famous film *The Discovery of Brazil* (1937), which is one of the first examples of appropriation in the Brazilian audio-visual field. One of the scenes is inspired by Victor Meirelles’ painting *First Mass in Brazil* (1858-60), which is an Indianist imaginary linked to an idealized vision of history. In turn, Felipe Cama’s lenticular photos, such as *Recife (After Post)* (2010), revisit another idealized landscape painting of Brazil, one by Dutch painter Frans Post from the 17th century, which is combined with current tourism views of Brazil found in internet images. Another interesting example was the section dedicated to “Feminine Imaginary” featuring Nicola Costantino, Şükran Moral and Ulrike Rosenbach¹, three artists inspired by female idealization exemplified by Venus or Diana, frequently deified in paintings from the 15th to the 19th century. The dialogue between their works functioned as evidence and critique of the fact that romantic visual canons (which are sexist in their representation of the female figure) are still prevailing now.

CB & KF: The concept of appropriation adopted by the exhibition is a concept that correlates with the analysis of some contemporary thinkers around the “end of history of art”? How do you see this idea in the current context of art?

CG: In fact, this is a rhetorical formulation, as histories continue to be narrated. But we have seen a deep transformation in the strategies used to build these histories and their focus. The exhibition did not draw on the idea of an ending, but on the necessary renovation of forms and types of discourse. One of the thematic sections was dedicated to what I called “Grand Micro-narratives”. The works of Cristina Lucas, Lech Majewski, Vik Muniz and Bill Viola², exhibited in this section, operate similar strategies: the appropriation of well-known historical European paintings from the 16th and 19th century — from Bosch’s Dantesque paradise and hell to

Bruegel’s secularized Calvary and Gericault and Delacroix’s metaphor of a revolutionary disaster — to create micro-narratives and bring fragments of that history to the current moment. Viola and Lucas’ works deal with the experience of the individual within the collective, showing how personal reactions can lead to social outcomes. In turn, Majewski and Muniz portray social groups that are configured from micro-narratives. As a whole, the works evince the way in which the current process of de-legitimation of great historical narratives leads to fragmentation in micro-narratives. They also reveal that this post-modern practice had already been carried out by painters in past centuries. Something similar is currently taking place with the new narratives in the histories of art (always plural), as possible interpretations of facts framed within more diverse and wider contexts.

1. Nicola Costantino (*Nicola artefacta y Aquiles, como Venus y Cupido, según Velázquez, 2010*); Şükran Moral (Hamam, 1997); and Ulrike Rosenbach (*Reflections on the Birth of Venus, 1978*).

2. Cristina Lucas (*La Liberté raisonnée, 2009*); Lech Majewski (*Bruegel Suite, 2011*); Vik Muniz (*Gordian Puzzles: Garden of Earthly Delights, inspired by H. Bosch, 2008*); and Bill Viola (*The Raft, 2004*).

2014
INTERVIEW WITH PAULO MIYADA, CURATOR OF THE V ART SHOW, BY CAMILA BECHELANY AND KHADYG FARES

CB & KF: *Drawing on the curatorial focus for the V 3M Digital Art Show, Canções de Amor [Love Songs], from 2014, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks, and also about the collaboration with the Research and Curating Center (NPC) at Instituto Tomie Ohtake?*

Paulo Miyada: The proposition was drawn from the show’s premise at the time — a reflection on “digital art” — within a wider investigation into means

of communication and the limitations of language. The idea of “Love Songs” emerged as a metonym for our efforts to communicate with maximum precision and singularity, combined with a sharp awareness of the limitations and gaps that arise from these efforts. From here, our research sought different latitudes and longitudes, both recent and old, which could materialize and expand these reflections. Each project applied unique languages and techniques, whilst their common ground was a combination between the effort to communicate with someone and the acceptance of the inevitability of its (total or partial) failure. Since I started leading the Research and Curating Center (NPC) at Instituto Tomie Ohtake, the process of curatorial collaboration has been a recurring practice. It is a way of thinking collectively and adding up repertoires. In the catalogue, each member wrote their own essay, experimenting with singular modes of expression, which was for me one of the most rewarding aspects of the group exchanges when curating the show.

CB & KF: *Could you tell us about how the Love Song Cultural Competition was conceived and received?*

PM: A number of reflections we came up with during the preparation phase were related to art as the focus, but they also went beyond its remit. In the same way, several selected works were a direct reference to the idea of “amateur” production or participation — encompassing every different aspect that the word implies. This led us to imagine a system that would go beyond the usual research and curatorial selection process, opening up to all sorts of participants and reaching out to a diverse group of artists at different stages in their careers. It is difficult to measure how it was received, but the engagement was very significant, both in terms of originality and the number of projects presented.

CB & KF: *Amongst the concepts you chose to work with, affect and empathy were approached as possibilities of connecting*

people. In the context of 2020, how do you see art in relation to the construction of channels of affect and empathy?

PM: I think that if we revisited that research today, we would find even more evident links between technology, communication, love, affect, empathy and communicational failure. First, we have the crucial role currently played by fake news and other forms of programmatic misinformation in the contemporary public sphere. Secondly, there is a chronic understanding that obstacles have been placed to hamper any form of communication not based on consumption, relying on the pre-programmed identification between senders and receivers — in particular, I am thinking here about social media algorithms and the hate speech propagated by the far right. And finally, we have the condensation of sociability into digital platforms and devices, which has been radically accelerated due to the restrictions on social proximity imposed by Covid-19.

For all these reasons, it seems to me that the wounds and gaps that are inherent to the process of communication have surfaced and become a crucial point for political and social transformation. Therefore, I understand that art continues to be a vital space for the renovation of ways of thinking and rethinking these wounds and gaps, as a field that is structurally aware of the limitations of the binary: senders and receivers.

2013
INTERVIEW WITH GISELA DOMSCHKE, CURATOR OF THE IV EXHIBITION, BY CAMILA BECHELANY AND KHADYG FARES

CB & KF: *Looking at the curatorial concept of “Radical Fictions”, specially designed for the IV Exhibition in 2013, we note that some points raised in that context are still very relevant today (2020), particularly in terms of the “social, environmental and economic decline” we are experiencing and the potential/necessity to forge “alternative routes”. How do you see the role of culture and art in*

the creation of new possibilities of living and coexisting? Drawing on your curatorial approach, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks?

Gisela Domschke: The theme of Radical Fictions still seems urgent. At the start of this period of social isolation, I revisited the exhibition and realized how much it speaks to the current crisis. At the time, I brought together artworks that deal with our relationship with the environment from a multitude of perspectives and that use different media — performance, photography, sculpture, film, interactive, collaborative and immersive works, sound pieces and design fiction. The focus was on human fiction and imagination and our power of abstraction, which pushes us to transform our environment and ways of living. In her essay “The Conquest of Space and the Stature of Man”¹, Hannah Arendt reflects on how far our ingenuity and ability to create can take us, and on the lack of political conscientiousness around the prevalence of technology in the world and the way we live. In the 2013 edition, we presented both historical works, such as *Random War* (1967) by Charles Csuri, and commissioned works, such as *Drone Shadows* (2012) by James Bridle, an installation using adhesive tape to shape the outline of three military drones in the arid ground of the newly-renovated Largo da Batata, in the São Paulo neighborhood of Pinheiros. We worked in partnership with several international institutions and also promoted a pre-discussion around the concept of “digital art”, as some of the selected works elicited doubts about the frontiers of the digital world (at the time, the exhibition was still called Digital Art Exhibition). I was happy with the way the exhibition reverberated. I think that our selection of works expanded the dialogue around digital art and contemporary art, using critical, experimental and/or imaginary poetics as a way of reflecting on a broader issue: our awareness of what we

create. If today I was invited to rethink the curatorial concept of Radical Fictions, I would seek to explore the issue of cultural diversity, and a plurality that could trigger a transformational repertoire that speaks, above all, to ways of coexisting with others, and to a space in which bodies are affected by each other. This perspective would have led us to rethink the idea of technology from the point of view of other interpretations, beyond modern science, which, in fact, was a theme already present in some artworks, such as Arnaldo Antunes’ *Oráculo* [Oracle] (2009) and Gabriela Greeb and Mario Ramiro’s *Rede Telefonia* [Phone Network] (2009), amongst others. Aren’t the shamanism of Amerindian cosmology or the collective creation of Bantu culture, for instance, forms of technology? To disrupt the structures of visibility behind these bodies of knowledge is key to confronting the neoliberal capitalist cosmology that has brought us to the misery and servitude with which we live today. I believe these links can bring forth a huge potential for current curatorial practices.

Can you tell us about how the program “Mostra tudo” was conceived and received in the context of the 4th edition?

GD: “Mostra tudo” [Show it All] was part of the exhibition’s parallel program. I invited six people to curate their own selection of videos found on the internet on the theme of Radical Fictions. Web architecture is often designed in a way that allows us to relate exclusively with our peers. The objective was to break the algorithms, creating new links and bringing this experience closer to in-person encounters.

1. Hannah Arendt, “The Conquest of Space and the Stature of Man,” *The New Atlantis*, Number 18, Fall 2007, pp. 43-55. “The Conquest of Space and the Stature of Man” appears in *Between Past and Future* by Hannah Arendt. Copyright 1954, 1956, 1957, 1958, 1960, 1961 by Hannah Arendt. Used by permission of Viking Penguin, a division of Penguin Group (USA) Inc.

2012
**INTERVIEW WITH GISELLE
BEIGUELMAN, CURATOR OF
THE III ART SHOW, BY CAMILA
BECHELANY AND KHADYF FARES**

CB & KF: Drawing on the curatorial approach for the III 3M Digital Art Show in 2012, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks?

Giselle Beiguelman: The curatorial approach for the III Art Show was the result of some research I began in 2008 in the context of the Sérgio Motta Art and Technology Award. At the time, I was attracted to the emergence of a generation of artists who were focused on discussions drawing on the issues of the Global South, incorporating into their work methodologies extracted from the repertoire of Brazilian informal technologies. The selection of artworks stemmed from this mapping-out, which, at the time, pointed to a “technophagical” marker of appropriating cutting-edge sciences by revisiting the concepts of anthropophagy, tropicalism, the unique ways of making developed by favela dwellers, make-shift strategies (*gambiarra*s) and the different architectures of necessity.

CB & KF: One of the concepts you developed was the digitalization of culture. How do you currently see this issue, in particular, in the context of a global pandemic, where we have seen an increased appetite for accessing culture on the internet?

GB: The digitalization of culture is irreversible. All social processes are increasingly mediated by digital technologies. In the context of COVID-19, however, we have seen the widening of the “digital divide”. This is because the virus introduces a new biopolitics, which transforms surveillance into a porous procedure, entering bodies without touching them. The driving force, the mechanism that puts this surveillance into practice, is the management of fear through a combination of public health and safety discourses. Its influence depends on the convergence between traceability and identity, which leads, in extreme situations

such as the coronavirus pandemic, to a new social hierarchy between mobile and immobile bodies, between those who are visible and those who are invisible to the state and corporate algorithms. There are those who can stop everything and stay at home, the immobile ones. Those are traceable, computable, surveillable and curable. In the “laboratorial” context imposed by corona-life, in which compliance with tracking is a survival prerogative, those who are not traceable are those whom the state had already turned its back on. In the spiral of “corona-surveillance”, mobile subjects are those invisible-visible individuals that our social violence insists on not seeing, and such violence becomes even more ruthless with the algorithmizing of crisis management.

CB & KF: Do you believe that the current reliance on social media is transient or has it already become a norm?

GB: I believe we need to re-occupy the informational space. The way social media took over the internet has been followed by a process of corporate appropriation of human relations, subjectivity and sociability. Without a shadow of a doubt, for those who can stay at home, there was a substantial increase in the offer of cultural assets. Particularly in the field of audio-visual and performance art — such as theatre and performance — we have seen the reinvention of the medium with works that have taken daring routes towards major processes of language reinvention. It has also been a significant moment for seminars and congresses, as well as cinema festivals, which have triumphantly occupied the internet, such as the Locarno Film Festival and the It’s All True – International Documentary Film Festival¹. With regards to the institutions linked to the visual arts, in general terms, the coronavirus appears to have resuscitated the internet of the 1990s. Between video-calls, lives and virtual visits, we have learned what we already knew: to live in a parallel universe is very boring. We are political beings. Our place is in the polis, the city, the street, and not behind the screen.

1. The International Locarno Film Festival, which has taken place since 1946 in the Italian city of Locarno every August, is a major film festival worldwide. In each edition, the best works are awarded the celebrated Golden Leopard. Created by Brazilian film critic Amir Labaki, in 1996, the It’s All True – International Documentary Film Festival is considered today one of the major film events in Latin America.

2011
**INTERVIEW WITH JULIUS WIEDE-
MANN, CURATOR OF THE II EXHI-
BITION, BY CAMILA BECHELANY
AND KHADYF FARES**

CB & KF: Drawing on the curatorial approach for the II 3M Digital Art Exhibition in 2011, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks?

Julius Wiedemann: A central idea in the selection of the artworks was to include digital elements and interactivity and, within this, to attempt to establish a history not only of the artists but also of the collective unconscious that surrounded the shift from analogue art to digital art. This, therefore, resulted in a very diversified selection, both in terms of the artists’ ages and backgrounds and the media used and dates of creation. One example was placed at the exhibition’s entrance: Colors of Movement by Paulo Barcelos, developed by the artist at Fabrica¹ in Italy, which divided RGB channels into different projection angles. The artwork — created by an artist who had recently embarked on the profession — presented the idea of light channels (something that was “taught” to us through screens) reminding us that we are all multi-functional and multilateral. In front of it, the visitor saw the work of Mark Napier (from the US), one of the world’s first examples of digital art, showing that interactivity with the screen was something that was already possible in the 1970s.

CB & KF: In contrast to the I Exhibition, the second exhibition was hosted by a public institution, and the majority of works were digital. In this sense, how did the public receive the show at the time?

JW: The show was curated based on the idea of an amusement park for the senses, employing humor at times, and other times triggering a more reflective emotional experience, as well as ultimately drawing on personal access to something that demanded effort and a letting go of the fear to interact. A work such as Marcio Ambrósio’s PATMAP (MAPA DE SUPERFÍCIE) [PATMAP (SURFACE MAP)] triggers a reflection on the many different ways we can see reality, at the same time that it changes whether we want it to or not. In this exhibition, interactivity was related to the duality between a sense of control and the continuous effort to understand deeper layers of reality. The public’s interactivity was the exhibition’s cornerstone. And this interaction began at the entrance door.

CB & KF: Since 2017, the exhibition has been taking place in public spaces, with artworks designed for this purpose. When revisiting your project, we noted that some works were already exhibited outdoors. What was your motivation to present works outside the gallery?

JW: The main idea was that art should not always be confined to a specific environment in order to be experienced. Instead, it should also be seen independently from its context. Each work is a singular response that carries in itself a different appreciation of the present, without the anxiety of the “attraction” next to it. One of the features of art exhibitions is that they typically propose a route, and we feel rewarded by completing it. However, this is not always necessary. Independently placed artworks can create prolonged enthusiasm and full satisfaction, with a much smaller number of objects. In sum, the idea was to create spaces geared towards a more dedicated appreciation within the exhibition.

1. Fabrica is a communication research center founded in 1994 in Treviso, Italy. Taking an interdisciplinary approach, the world-renowned institution offers workshops and training, developing projects with artists and experts from several fields.
[Editor’s Note]

2010
**INTERVIEW WITH ALLAN SZACHER,
CURATOR OF THE I EXHIBITION,
BY CAMILA BECHELANY AND
KHADYF FARES**

CB & KF: Drawing on the curatorial approach for the I 3M Digital Art Exhibition in 2010, could you tell us about your research and criteria for selecting the artworks?

Allan Szacher: Ten years ago I didn’t use a smartphone but I was already involved with [digital] art as an editor of the magazine *Zupi* and the festival Pixel Show. It was very exciting to be invited to curate an exhibition, which today reveals its significance after a decade of history. At that point, some artists were already involved in trans-media research, encompassing art, design, video-art, technology and programming, but access to these innovations was not widespread. Spaces that were open to and exhibited these innovations were rare. My research focus was on innovation: works that allowed the public to interact or that somehow managed to communicate and transmit a message. With this in mind, I invited artists who were briefed on the themes we wanted to feature in the first edition. We created an area for digitally made artworks, without the use of paper or any other traditional material. The area was dedicated to the interaction between animations that spoke to each other through [television] screens and documentaries that showed the artists’ creative processes. One of the works, designed through mathematical calculations, created a graph programmed via buttons activated by visitors. We also had a mega iPad, with which visitors could interact and, at the same time, research about the artists and post drawings, which were projected on the wall in real time.

CB & KF: Among the selected artists, those who work in the field of design were prevalent. How would you describe the presence of design in the history of art or in contemporary art exhibitions?

AS: I believe that design is a consequence of the evolution of the history of art, gaining greater

prominence when incorporated into an art exhibition. Design is very useful in terms of the comprehensive historical and visual research that artists carry out, and this only adds to art, fostering even richer results. In my view, artists who study design have an advantage. They are trained in a set of techniques that can be later used in the creation of a project for a brand, for example, but which, in the case of art, can also be used in their personal work. Therefore, these artists accumulate knowledge in research, innovation, manufacture and technology, as well as a lot of creativity.

CB & KF: How do you see digital art today, ten years after the first 3M Art Show?

AS: A lot of things have changed, a lot! Today, even if you know very little about programming, you can buy small devices that help you make, for instance, an animation with lights or robots that move with practically no programming. In fact, in this case, programming comes to you from a factory; it is created by other people and the user can set rules that generate movements, make lights flash, and produce animations or mathematical calculations. It is evident that those who understand and study programming techniques can innovate much more. Ten years ago practically no one talked about apps or digital art; today, we are entering the XR era, a brand-new world, in which a bunch of people can create new universes and generate artificial realities that are worth being explored.

LISTA DE OBRAS / LIST OF WORKS

Todas as obras foram comissionadas para a 10ª Mostra 3M de Arte – Lugar Comum: travessias e coletividades na cidade em 2020.

[All the works were commissioned for the 10th 3M Art Show – Common Place: intersections and collectivities in the city].

Camila Sposati
São Paulo, SP, 1972

Teatro parque arqueológico
[Archaeological Park Theater], 2020

Instalação composta por instrumentos de cerâmica queimada (vermelha, preta e branca), terra e madeira [Installation comprised of burnt ceramic instruments (red, black and white), earth and wood] Ativações/performances [Activations/performances]

185×1800 Ø cm

Arquitetura [Architecture]: Lourenço Gimenes (FGMF Arquitetos)

Engenharia [Engineering]: Valmir Bonfim (FREMIX) Cálculo estrutural [Structural calculation]:

Dij an Xavier
Performers / Ativadores [Activators]:

Ivan Bernadelli e Mônica Augusto (Cia Dual)

Designer de superfície [Surface designer]:

Adriana Solfi

Modelista [Modeler]:

Walter Javier Cordero Poma
Impressão de tecido

[Fabric printing]:

Di Grecco Indústria Têxtil
Carpintaria [Carpentry]:

Fábio Viana “McGyver”

Montagem [Installation]:

Gala Art Installation

Transporte [Transportation]:

GST transporte e logística, Help Transporte local operacional

[Local operational transportation]:
Cenografia Sustentável
Apoio [Support]:
FREMIX e Leo Madeiras

Cinthia Marcelle
Belo Horizonte, MG, 1976

Geografia [Geography], da série [from the series] *Unus Mundus* (São Paulo), 2020

Torneira de metal, 511 braços de mangueira de borracha, 255 conexões plásticas, braçadeiras de metal, lago artificial [Metal faucet, 511 rubber hose arms, 255 plastic connections, metal clamps, artificial lake]

Dimensões variáveis
[Dimensions variable]

Coordenação geral
[General coordination]:

Hellena Kwasne

Montagem [Installation]:

All Ice, Ana Matheus Abbade,

Lua Negra

Projeto arquitetônico

[Architectural project]: Vão

Transporte [Transportation]:

Carreto Já

Parceria [Partner]: Casa Chama

Coletivo Foi à Feira

Formado em [Formed at] Vitória, ES, 2009

Clarissa Ximenes (São Paulo, SP, 1989), Gabriel Tye (São Paulo, SP, 1987), Luis Filipe Pôrto (Venda Nova do Imigrante, ES, 1991), Matheus Romanelli (Vitória, ES, 1988) e Rayza Mucunã (Rio Branco, AC, 1990)

Objeto horizonte

[Horizon Object], 2020

Instalação sonora em 5 canais, software interativo, lâmpada wifi, luminária de polietileno, madeira, ferro e placas de acrílico com película espelhada [Sound installation in 5 channels, interactive software, wifi lamp, polyethylene light fixture, wood, iron and acrylic plates with mirrored film]

330×255 cm

Coordenação e produção
[Coordination and production]:

Clarissa Ximenes

Arquitetura [Architecture]:

Matheus Romanelli

Desenho sonoro [Sound design]:

Gabriel Tye

Conteúdo educativo [Educational content]: Luis Filipe Pôrto

Design e comunicação

[Design and communication]:

Rayza Mucunã

Desenvolvimento tecnológico

[Technological development]:

Thomaz Abramo

Cenografia [Scenography]:

MATA AMP e CENOTECH

Iluminação [Lighting]:

MMV Montagem audiovisuais

Diran Castro
Martinópolis, SP, 1978

ENTRE O MUNDO E EU / A CAMINHO DE CASA
[BETWEEN THE WORLD AND ME / ON THE WAY HOME], 2020

Madeira, telha, cimento, areia, papel e tinta [Wood, tile, cement, sand, paper and paint]

1500×2000 cm aprox.

Produção executiva

[Executive producer]:

Magno Queiroz

Arquitetura [Architecture]:

Chris Rubio

Produção e montagem

[Production and installation]:

EPROM Estandes

Cenografia [Scenography]:

Jaime Martins Secall, José Carlos

Martins Secall, Givanildo Ferreira

Ramos, Joselito Neves da Cruz,

Roque Carnevale, Claudiomiro

José Lucas, Joziel Santos Silva,

Luciano Valério Soares, Lindoval

Gomes Nascimento, Marcelo

Eugênio da Silva

Fotografia [Photography]:

Linga Acácio

Gabriel Scapinelli
São Paulo, SP, 1983

Otávio Monteiro
Poços de Caldas, MG, 1992

[terra>tijolo=forno]
+farinha*pão [[earth>brick=oven]
+flour*bread], 2020

Forno ambulante: cerca de 300 tijolos de cerâmica, terra, água, cimento e cúpula metálica, carreta de transporte [Walking oven: circa 300 ceramic bricks, earth, water, cement and metal dome, transport cart]

250 × 140 cm (forno + carreta [oven + transport cart])

Escultura: 2 mil tijolos de cerâmica, terra, água e cimento [Sculpture: 2,000 ceramic bricks, earth, water and cement]

400 × 300 cm

Educadores [Educators] CASA 1:

Alvina Dare Siqueira Cirilo, Bruno Oliveira, Carolina de Mello, Diego de Almeida, João Paes, Marcelo X, Vanessa Soares

Educadores convidados

[Guest educators]: Bruno Araújo,

Diana Lanças, Eni Sulanita Arcanjo

Ferreira, Henrique Detomi, Luanda

Vannuchi, Sílvia Herval

Arquiteto alvenaria do forno

[Masonry oven architect]:

Mário Braga

Fotografia [Photography]:

Bárbara Basseto

Lenora de Barros
São Paulo, SP, 1953

O QUE OUVE
[THE ONE THAT HEARS], 2020

Instalação sonora e performance vocal; 5 caixas de som situadas em pontos determinados do Parque Ibirapuera e drone [Sound installation and vocal performance; 5 speakers located at specific points of the Ibirapuera Park and drone]

Plataforma [platform] 180 Ø cm
marcação no solo [ground mark] 1000 Ø cm

Edição e tratamento sonoro

[Sound editing and treatment]:

Cid Campos MC2 Studio

Produção de drone

[Drone production]:

Gustavo Machado Gonçalves

Montagem e operação do drone

[Drone installation and operation]:

Jones Kiwara Kotsubo

Assistente de produção

[Production assistant]:
Giovanna Langone

Luiza Crosman
Rio de Janeiro, RJ, 1987

O mundo versus o planeta [The World versus the Planet], 2020

Instalação: impressão a jato de tinta sobre lona, barras de alumínio e cabo de aço [Installation: jet printing of paint on canvas, aluminum and steel cable]

Dimensões variáveis
[Dimensions variable]

Impressão e instalação
[Printing and installation credits]:

Watervision

Grade curricular — colaboradores

[Educational program — collaborators]: Guilherme

Marcondes, Alice Noujaim
Organização da coleção Trama
[Trama Collection edited by]:
Luiza Crosman

Coordenação editorial e editora

[Editorial coordination and editor]:

Laura Erber

Tradução [Translation]:

Gabriela Baptista / Pretexo,

Jean Pierre Carron

Colaboração na tradução

[Collaboration for translation]:

Zazie Edições

Preparação de textos

[Copyediting]: Angela Vianna

Revisão de textos [Proofreading]:

Cecília Andreo

Imagens e design de capa

[Images and cover design]:

Luiza Crosman

Maré de Matos
Governador Valadares, MG, 1987

Púlpito público [Public Pulpit], 2020

Metal, madeira, dispositivos sonoros e tecido [Metal, wood, sound devices and fabric]

16,70 m²

Projeto arquitetônico

[Architectural project]:

Gabriela de Matos

Cálculo estrutural [Structural

calculation]: Marcus Tullius

Produção [Production]:

Experimento Produções

Cenotecnia e montagem

[Cenotechnics and installation]:

Secall Cenografia

Sonorização [Sound]:

Mauricio Caetano

Narciso Rosário
Piracuruca, PI, 1989

Canteiro suspenso [Suspended Raised Bed], 2020

Instalação com 13 canteiros de madeira e plantas [Installation with 13 wooden raised beds and plants]

Canteiro estilizado [Styled raised bed]: 100×100×47 cm
Canteiro central [Central raised bed]: 160×15×90 cm
Instalação [Installation]: 812 Ø cm

Produção [Production]:

Railane Raio

Arquitetura [Architecture]:

Nelson Machado Barbosa Filho

Coordenação técnica

[Technical coordination]:

Silvio de Camillis Borges
Construção e montagem
[Construction and installation]:
Daniel Zagatti e Gustavo Lemes Salomão
Paisagista [Landscape]:
Belli Paisagismo

Rafael RG
Guarulhos, SP, 1986

O brilho da liberdade diante dos seus olhos [The Glow of Freedom before your Eyes], 2020

(Em colaboração com [In collaboration with] Diego Crux)
Painel luminoso [Light panel]

Imagem original de ESA/Hubble [A. Fujii] editada por Rafael RG [Original image by ESA/Hubble [A. Fujii] modified by Rafael RG]

300×300×250 cm

Astral, 2020

Instalação sonora

[Sound installation]

Fontes de pesquisa e consultoria

[Research and consultancy

sources]: Otávio Augusto Triverio

Dias, Prof. Dr. Walmir Cardoso,

Germano Afonso, Naiara Tukano

Produção técnica e execução

[Technical production and execution]:

Jefferson Biancolini e

Miro Arte Astral

Desenho de som e edição

[Sound design and editing]:

podenserdesligado

Equipe planetário [Planetary team]:

Otávio Augusto Triverio Dias

Astrológos convidadas [Guest

astrologers]: Júlia Francisa —

Trama Celeste

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

A curadoria agradece a [the curators thank] Arquivo Histórico Wanda Svevo, Acervo da Casa Guilherme de Almeida — Governo do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Ana Ferrari, CASA 1 e [and] Fernanda Curi.

Camila Bechelany agradece a [thanks] Marcos Teixeira Gomes, Maria Chiaretti, Carolina Cordeiro, Patrícia Mourão, Mathews Araújo, Jochen Volz, Marília Loureiro, Eva Gonzáles-Sancho Bodero e [and] Camilla Rocha Campos.

Khadyg Fares agradece a [thanks] Alexandre Cavalheiro, Aiman e [and] Valéria Fares, Maria Cristina e [and] Edgard Cavalheiro, Yanet Aguilera, Carolina Cordeiro, Caio Raposo, Alice Lara, Manuela Leite, Graziela Kunsch, Ju Asmir, Jéssica Andrade e [and] Coletivo LuscoFusco.

Camila Sposati agradece a [thanks] Lourenço Gimenes [FGMF Arquitetos], Nelson Sampaio Pereira [FREMIX], Léo Madeiras, Aldaiza Sposati, Márcio Fernandes, Guilherme Mata, Marcos Farinha, Ricardo Pereira, Jorge Cecin, Rosimeire Oda, Tatiane Misiagia e [and] Nestor Soares Tupinambá.

Cinthia Marcelle agradece a [thanks] Anna Juni, Ava Miranda, Camila Sposati, Diran Castro e [and] Duda Viana.

Coletivo Foi à Feira agradece a [thanks] Fci Arquitetura e Gerenciamento e [and] Catharina Christina Teixeira.

Gabriel Scapinelli & Otávio Monteiro agradecem a [thanks] educadores-padeiros-arquitetos-artistas que compuseram a obra, ao Paolo Scapinelli, pela dedicação ao colaborar no design do forno, à CASA 1, pelo acolhimento e lindo trabalho que realizam, Camila Bechelany, pela oportunidade de pensar o “lugar-comum”, Khadyg Fares, por apresentar os pedreiros celebrando a amizade, e à Elo3, pela organização da Mostra 3M de Arte [educators-bakers-architects-artists who make up this work, Paolo Scapinelli, for his dedication to collaborating in the design of the oven, CASA 1 for the welcome and beautiful work they have done, Camila Bechelany, for the opportunity to think about the *commonplace*, Khadyg Fares for introducing the masons celebrating friendship, and Elo3 for the organization of 3M Art Show].

Lenora de Barros agradece a [thanks] Luiz Henrique Pinto e [and] Marcos Augusto Gonçalves.

Luiza Crosman agradece aos [thanks] autores [authors] Suhail Malik, Dipesh Chakrabarty, Reza Negarestani, editoras [editors] Urbanomic, E-Flux, Valiz Press, à Chicago University Press pela cessão dos direitos de tradução [for the assignment of the rights of the translation], e a Felipe Kaizer e [and] Jaques Gheiner.

Maré de Matos agradece a [thanks] Anúnciação da Silva, Aurora de Matos, Camila Bechelany, Claudinéia Santana, Douglas, Elizabeth Soares, Flávio Pimenta, Gilberto dos Santos, Hélio Menezes, Iracy de Matos, Josy.Anne, Mirele Otaciano, Paula Mota e [and] Pedro Cruz.

Narciso Rosário agradece a [thanks] Maria do Rosário e Raimundo Cícia por me ensinarem a plantar e colher [for teaching me how to plant and harvest]. Família Narciso da Silva, Tiago Bruno, Thiago Ramos e ARKA pelo companheirismo [for their companionship]. Railane Raio, Elo3 Integração Empresarial, Mell Melo, Camila Bechelany, Khadyg Fares, Silvio Camillis, Zagatti, Vina e Garga por compartilharem a construção do *Canteiro suspenso* [for sharing the construction of the work]. Mediadorxs por escolherem vivenciar a obra. E a cidade de São Paulo por acolher a instalação *Canteiro suspenso* [Mediators for choosing to experience the work. And to the city of São Paulo for hosting the installation].

Rafael RG agradece a [thanks] Ybytu, Luiza Teixeira de Freitas, Thiago de Paula, Fabiana Faleiros, João Pães e [and] Beatriz Lemos. Agradecimentos especiais ao povo indígena Tukano, por todo seu conhecimento e resistência na manutenção de suas vidas e cultura [Special thanks to the indigenous people Tukano, for all their knowledge and resistance in maintenance of their lives and culture]. A Caetano Costa, Wellington Romário, Heloísa Silva e [and] Ramon Fontes.

CRÉDITOS / CREDITS

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Curadoria / *Curator*
Camila Bechelany

Assistente de curadoria / *Curatorial assistant*
Khadyg Fares

Direção-geral / *General direction*
Soraya Galgane e [and] Fernanda Del Guerra

Produção executiva / *Executive production*
Marcela Ribeiro

Assistente de produção / *Production assistant*
Fabiana Prieto e [and] Pamela Alves

Assistente financeiro / *Financial assistant*
Regina Freitas

Design gráfico / *Graphic design*
Daniel Frota

Design de sinalização / *Display design*
HCM Arquitetura e Locamex

Montadores / *Installers*
Arão Nunes, Daniel Renan da Silva, Marcel Iwai, Michell Fellipe dos Santos, Priscila Siqueira Prado e [and] Tomas Jefferson Cruz

Sinalização / *Display*
Water Vision

Projeto e instalações elétricas
Project and electrical installation
Grupo Forte

Acessoria de imprensa / *Press relations*
Agência Lema

Mídias sociais / *Social media*
Pamela Alves e [and] Pedro Henriz

Preparação e revisão
Copyediting and proofreading
Juliana Bitelli

Tradução / *Translation*
Adriana Francisco

Juri do edital / *Open call jury members*
Camilla Campos Rocha e [and]
Eva Gonzáles-Sancho Bodero

Programa educativo / *Educational program*
Coordenadora / *Coordinator*
Vera Barros

Educadores / *Educators*
Aline Alonso, Aline Duque, Amanda Amaral, Ana Beatriz Camargo, Cynthia Igaci, Eloisa Oliveira, Fernanda Correia, Heloísa Milena da Silva, Isabella Giacom, Magdiel Silva, Marina da Silva, Narciso, Nayara Moura, Pedro Henrique Diaz, Pérola Mugnaine, Rafael Canuto, Railane Raio, Raphael Wruck, Tatiane Menezes e [and] Xulis

PUBLICAÇÃO / PUBLICATION

Organização e edição / *Organization and editing*
Camila Bechelany

Editora assistente / *Assistant editor*
Khadyg Fares

Coordenação editorial / *Editorial coordination*
Camila Bechelany e [and] Khadyg Fares

Produção editorial / *Editorial production*
Elo3 Integração Empresarial

Textos / *Texts*
Camila Bechelany, Khadyg Fares e [and] Giselle Beiguelman

Design gráfico / *Graphic design*
Daniel Frota

Preparação e revisão
Copyediting and proofreading
Juliana Bitelli

Tradução / *Translation*
Adriana Francisco
Rafael Falasco

Fotografia da exposição
Photographer of the exhibition
Karina Bacci

Impressão / *Printing*
Hawaii Gráfica e Editora

Tiragem / *Copies*
500

Patrocínio / *Sponsorship*
3M do Brasil Ltda.

Gerenciamento de patrocínio
Sponsorship management
Luiz Serafim, Denis Barba e [and] Layza C. P. Virginio Mesquini

Idealização e realização
Idealization and realization
Elo3 Integração Empresarial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

10ª Mostra 3M de arte – Lugar Comum : Travessias e coletividades na cidade / curadoria de Camila Bechelany. — 1 ed. — São Paulo : Elo3, 2020.

Vários artistas
ISBN 978-65-992611-0-7

1. Arte — Brasil 2. Arte contemporânea 3. Artes visuais — Exposições 4. Parque Ibirapuera (São Paulo, SP — Bairro) I. Bechelany, Camila.

20-46643

CDD-709.04

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea : Artes visuais 709.04

Maria Alice Ferreira — Bibliotecária — CRB-8/7964



Patrocínio



Apoio cultural



Realização



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Artes na cidade
Lugar Comum: travessias e coleções

Mostra 10ª Mostra
Artes na cidade
Lugar Comum: travessias e coleções

Artes na cidade
Lugar Comum: travessias e coleções

Mostra 10ª Mostra
Artes na cidade
Lugar Comum: travessias e coleções

Artes na cidade
Lugar Comum: travessias e coleções

Mostra 10ª Mostra
Artes na cidade
Lugar Comum: travessias e coleções

ISBN: 978-65-992611-0-7



9 786599 261107



Patrocínio



Apoio cultural



Realização



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

