

o d' r t g s b o
o p r i
o s g

o b s a t r i d o
o r d
o s g o

P
I
V
Ô

b s a r i d o o p e a r i d o
o p r i g a d o o p r i g a d o o p r i g a d o
o p r i g a d o o p r i g a d o o p r i g a d o
o p r i g a d o o p r i g a d o o p r i g a d o

Esta publicação foi editada em ocasião da exposição/ this publication was edited to accompany the
exhibition Que coisa é? Uma conversa/A Conversation. São Paulo, 31.09 - 01.11/2014



Bloomberg



apoio cultural

patrocínio



Pivô's special thanks

Alexandra Garcia Waldman for the precious dialogue that opened the limits of this conversation and for her generous involvement, not only in this project, but in the construction of the Pivô proposal as a whole; Mario Garcia Torres, for the beautiful project and for his invaluable contribution in the process of giving shape to those months of abstract conversation; Moacir dos Anjos, who opened up many paths with his precision and generosity; Cildo Meireles for the memorable moments of conversation and for being, even without knowing it, the essential guide and link for this project; our team – Sandra Oksman, Yara Howe, Sasha Yakovleva, Matias Oliveira, Buda and Talita Righini – for their constant dedication, patience and enthusiasm that made this project possible; Paloma Bosqué for her unconditional support; Ricardo Reis, who received us in his studio on a rainy Sunday to record *Hand-Gestures* by Mario; Felipe Scovino for sharing his words about the work of Cildo Meireles with us; Jose Garcia Torres and the Galeria Proyectos Monclova, Maria Quiroga and Galeria Luisa Strina, Estúdio Cildo Meireles (Rubem and Bernardo), Galeria Jan Mott, Junae Andreazza and Glauco Firpo for all of their support and, finally, we thank Mariane Goldberg (Frida Productions). And to our patrons and sponsors for making all of this possible.

O Pivô agradece

A Alexandra Garcia Waldman, pela interlocução valiosa que abriu as asas dessa conversa e pelo envolvimento generoso, não só nesse projeto, mas na construção da proposta do Pivô como um todo. A Mario Garcia Torres, pelo lindo projeto e pela contribuição inestimável no processo de dar forma àqueles meses de divagação. A Moacir dos Anjos, sempre abrindo caminhos com sua precisão e generosidade habituais. A Cildo Meireles pelos momentos memoráveis de conversa e por ser, ainda que sem saber, o guia essencial e fio condutor desse projeto. A nossa equipe, Sandra Oksman, Yara Howe, Sasha Yakovleva, Matias Oliveira, Buda e Talita Righini pela constante dedicação, paciência e entusiasmo que possibilitaram a realização desse projeto. A Paloma Bosqué pelo apoio incondicional. A Ricardo Reis, que nos recebeu em um domingo chuvoso em seu estúdio, para gravar *Hand-Gestures* do Mario. A Felipe Scovino por dividir conosco suas palavras sobre o trabalho de Cildo Meireles. A Jose Garcia Torres e à Galeria Proyectos Monclova. A Maria Quiroga e à Galeria Luisa Strina, ao Estúdio Cildo Meireles (Rubem e Bernardo), à Galeria Jan Mott, Junae Andreazza e Glauco Firpo por todo seu apoio e por fim, a Mariane Goldberg (Frida Produções). E aos nossos patronos e patrocinadores, por tornarem tudo isso possível.

Que coisa é? Uma conversa/A Conversation

São Paulo, 31.09 - 01.11/2014

—

Editors/ Editores: Alexandra Garcia Waldman & Pivô

Text/ Textos: Adrian George, Alexandra Garcia

Waldman, Cildo Meireles, Felipe Scovino, Hannah

Arendt & Mario Garcia Torres

Translation/ Tradução: Alexandre Barbosa de Souza,

Julia Ayerbe, David Howe, Matthew Rinaldi

Proof Reading/ Revisão de Textos: Matheus Paiva

Printed by/ Impresso por: Grafica Cinelândia

Type Face/ Fontes: Glypha & Verlag

Print run/ Tiragem: 500

Paper/ Papel: Offset

Cover photo: Mario Garcia
Torres original illustration

/

Capa: Ilustração original Mario
Garcia Torres

On the previous page: Mario Garcia
Torres recording *Hand Gestures* in
São Paulo

/

Na página anterior: Mario Garcia
Torres gravando *Hand Gestures* em
São Paulo

Exhibition Team / Equipe da exposição

Exhibition Architecture / Expografia:
Helena Cavalheiro - Metro Arquitetos

Sound Engineering for Liverbeatlespool /
Engenharia de Som para Liverbeatlespool:
Pedro Ariel Meirelles

Sound Designer / Desenho de Som
Pedro Noizyman

Audiovisual Technicians and Equipment /
Engenharia de Técnica e Equipamento
Audiovisual:
FUSION AUDIO

Making Of:
Marilia Rubio and Ana Elisa Carramaschi

PR /Assessoria de Imprensa:
LEMA

Pivô Team / Equipe Pivô

Artistic Director / Direção Artística:
Fernanda Brenner

Executive Producer /
Produção Executiva:
Sandra Oksman

Production / Produção:
Yara Howe

Administrative Assistant /
Assistente Administrativa:
Sasha Yakovleva

Intern / Estagiária:
Talita Righini

Studio Manager / Manutenção de Ateliers:
Matias Oliveira

Handyman / Cenotécnico:
Buda

Board / Conselho Consultivo

Alexandra Garcia Waldman
Benjamin Seroussi
Camilla e Eduardo Barella
Elizabeth Dee
Felipe Dmab
Fernando Marques Oliveira
Lilian Tone
Márcio Harum
Ricardo Sardenberg
Solange Farkas
Todd Lester

Sponsor / Patrocinador
Credit Suisse

Cultural Supporter / Apoio Cultural
Bloomberg, Cel-Lep, Eletromídia

Maintainers / Mantenedores

Celia and Bernardo Parnes
Lilian and Luis Stuhlberger
Ronaldo Antônio Varela
Sol Camacho and Jonathan Franklin
Elizabeth Dee
Galeria Mendes Wood DM

© 2014, Pivô, São Paulo, Brasil

© The authors and photographers, for their works. All rights reserved/ © Todos os direitos reservados aos autores e fotógrafos.

No part of this publication may be reproduced, stored, or transmitted in any form or by any means: electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the prior written permission of the publisher and copyright holders.

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, arquivada ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico, mecânico, fotocópia, gravado ou de outra maneira, sem completa atribuição por escrito do editor ou dos detentores dos direitos autorais.

Que coisa é?: On thinking, process and experimentation.

Exactly two years ago, Pivô opened its doors with the exhibition *Next Time I'd Have Done it All Differently*, its main objective was to reactivate, through artistic production, a space that had been closed up inside the Copan Building for around 20 years.

At that moment, we knew little about the direction that the project would take once its headquarters/space was reactivated. When thinking about the proposal's definitions, program, sustainability and reach, two words came up constantly: experimentation and process.

But, after all, what exactly do the terms "experimentation" and "process" mean in this context that we began to construct with that exhibition? Perhaps the first two years of operations were an attempt to answer this question.

Pivô is a project that was born out of practice. We always found this apparent contradiction – the project simultaneous to the practice – very interesting. I recall at the time reading a poem by Waly Salomão which said: "Birth is not before, it's not standing by to see ships / Birth is after, it's swimming after sinking and drowning. Strokes and more strokes until losing your breath / (Sargassum grasp the wheezing chest) / Pumping gas from the reserve tank located somewhere on the body / And swimming nonstop / Even if you die on the beach before reaching the water."¹

The concept came out of the intense interaction between people willing to, as in the poem, swim until they're out of a breath in a space of improbable proportions and which could turn out to be anything at all. Its structure continues to develop in parallel to the program, in a process that is open and in constant mutation. And its mission is perhaps precisely a rethinking of the institutional model for visual arts in Brazil – which, at the same time that it assures creative autonomy for artists, takes responsibilities regarding its surroundings, thus hopefully extending this autonomous thinking to the

visiting public. In these two years of uninterrupted activity, the objective has always been to provide the artists, all those who work in the lineup of events and those who visit the space, a context for critical reflection in addition to aesthetic experience.

With this in mind, by realizing the project *Que coisa é? Uma conversa/ A Conversation* in our second year, we are replicating, through this process, the movement that originated the very concept of Pivô.

To describe the exhibition is to first talk about this process or perhaps Cildo Meireles's *Meshes of Freedom*, and the infinite possibilities for interaction that always grow out of common ground. Or perhaps the "One thing leads to another" principle from Grupo Rex's manifesto in 1966, from the fond memories we all share in hearing the chorus of a Beatles song – or Kafka's parable cited by Hannah Arendt in the introduction to her book of essays *Between Past and Future*. Pieces by artists Mario Garcia Torres and Cildo Meireles arrived at Pivô's exhibition space, concluding a dynamic of nine months of ongoing conversations, free association, exchanges of references, empathy and an entire map of affection that I first shared with Alexandra Garcia Waldman in São Paulo, and which were extended to Mario García Torres in Mexico, Moacir dos Anjos in Recife and Cildo Meireles in Rio de Janeiro. In addition, it also featured the incidental participation of Israeli artist Yael Bartana in a constant exchange with Alexandra, who edited this entire process in attempt to now extend it to the visiting public, who will exit the exhibition with the chorus of the song *Que coisa é?* by Mario Garcia Torres in their heads and with an invitation to continue and further branch off, like in Cildo Meireles's geometry of interactions, that same conversation that we began in December of 2013.

1. *Sargaços* in: SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Translated by Matthew Rinaldi for this edition

/

Que coisa é?: Sobre pensamento, processo e experimentação.

Há exatamente dois anos, o Pivô abria suas portas com a exposição *Da próxima Vez eu Fazia Tudo Diferente*, que tinha como principal objetivo reativar, através da produção artística, um espaço fechado havia cerca de 20 anos no Edifício Copan.

Naquele momento pouco sabíamos sobre o rumo que o projeto tomaria quando seu espaço-sede estivesse reativado. Ao pensar sobre definições, programa, sustentabilidade e alcance da proposta, duas palavras sempre se repetiam: experimentação e processo. Mas, afinal, o que significam exatamente os termos “experimentação” e “processo”, nesse contexto que começamos a construir naquela exposição? Os dois primeiros anos de funcionamento talvez tenham sido uma tentativa de resposta a essa questão.

O Pivô é um projeto que já nasceu na prática. Essa aparente contradição – o projeto simultâneo à prática – sempre nos interessou muito. Lembro-me de ler na época um poema do Waly Salomão que dizia assim: “Nascer não é antes, não é ficar a ver navios / Nascer é depois, é nadar após se afundar e se afogar. Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego / (Sargaços ofegam o peito opresso) / Bombear gás do tanque de reserva localizado em algum ponto do corpo / E não parar de nadar / Nem que se morra na praia antes de alcançar o mar”.¹

Seu conceito veio da convivência intensa entre pessoas dispostas a, como no poema, dar braçadas até perder o fôlego em um espaço de proporções improváveis e que poderia vir a ser qualquer coisa. Sua estrutura segue se desenvolvendo paralelamente à sua programação, num processo aberto e em constante mutação. E sua missão talvez seja justamente repensar um modelo institucional para as artes visuais no Brasil – que, ao mesmo tempo em que assegure a autonomia criativa dos artistas, assuma responsabilidades com seu entorno, para assim quem sabe estender essa autonomia de pensamento

1. Poema *Sargaços* em: SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ao público visitante. Nesses dois anos de atividade ininterrupta, o objetivo sempre foi proporcionar um contexto para reflexões críticas além de experiências estéticas, aos artistas, a todos os que trabalham na programação e aos frequentadores do espaço.

Tendo isso mente, ao realizar em nosso segundo ano o projeto *Que coisa é? Uma conversa/ A Conversation*, de certa forma replicamos em seu processo o movimento que deu origem ao próprio conceito do Pivô.

Falar da exposição é falar antes desse processo ou talvez das *Malhas da Liberdade*, de Cildo Meireles, e suas possibilidades infinitas de interação que partem sempre de um ponto em comum. Ou, ainda, do enunciado “Uma coisa puxa a outra” do regulamento do Grupo Rex, de 1966, da memória afetiva que todos temos ao ouvir um refrão dos Beatles – ou então da parábola de Kafka citada por Hannah Arendt no prefácio de seu livro de ensaios *Entre o Passado e o Futuro*. Os trabalhos dos artistas Mario García Torres e Cildo Meireles chegaram ao espaço expositivo do Pivô concluindo uma dinâmica de nove meses de conversas fluentes, associações livres, trocas de referências, empatias e todo um mapa de afetos que compartilhei primeiramente com Alexandra Garcia Waldman, em São Paulo, e que se estenderam a Mario Garcia Torres, no México, Moacir dos Anjos em Recife e Cildo Meireles no Rio de Janeiro. Além disso, contaram ainda com a participação incidental de Yael Bartana, de Israel, numa troca constante com a Alexandra, que editou todo esse processo numa tentativa de estendê-lo agora ao público visitante, que deixa a exposição com o refrão da música *Que coisa é?*, de Mario Garcia Torres, na cabeça e com um convite para continuar e bifurcar ainda mais, como na geometria de interações de Cildo Meireles, aquela mesma conversa que iniciamos em dezembro de 2013

Fernanda Brenner - Pivô's artistic director / diretora artística do Pivô.

*Like you, I dig, I dig in, I dig into,
and I dig up, art too.*

Mario Garcia Torres



*Like you, I dig, I dig in, I dig into,
and I dig up, art too.*

Paper by Mario Garcia Torres at:
POOL Symposium – *Restoring
Depth: Questions for Twenty-First
Century Curating and Collecting*

Conferência de Mario Garcia
Torres em: *POOL Symposium
- Restoring Depth: Questions for
Twenty - First Century Curating
and Collecting*

09. 06. 2013, LUMA Westbau,
Zurich

<http://vimeo.com/68994508>

LIVERBEATLESPool (2004)

Este trabalho foi realizado em 2004 durante a Bienal de Liverpool. Para mim, Liverpool será Beatles *forever*. Por mais que você tenha informação sobre a história da cidade e a importância do porto – o fato de ter sido economicamente muito ativo e de ser um dos principais da Inglaterra –, o mais imediato e forte, para mim, naquela cidade são os Beatles.

A ideia para esse trabalho era juntar todas as músicas gravadas pelos Beatles e sobrepô-las, de maneira a criar um sólido. E foi isso que acabei fazendo. Tivemos dificuldade com o *footstep*, que é a cobrança de *copyrights* por música ouvida na rua. Isso complicou porque eu tinha como ideia usar o processo que os porto-riquenhos faziam no Lower East Side, e que conheci quando morei em Nova York, que consistia no seguinte: todos eles colocavam os alto-falantes no parapeito das janelas voltados para a rua. Então, você era coberto por uma “chuva de música” enquanto andava.

A minha proposta inicial era fazer essa fita e passar por uma colaboração. No *Mebis/Caraxia*, *O sermão da montanha: Fiat Lux*, *Eureka/Blindhotland* e *Fontes*, eu tive o auxílio do Valdir Sobral, mas em *Liverbeatlespool* foi Pedro Ariel, meu filho, quem me ajudou. Com o auxílio do computador, nós estabelecemos o eixo, o meio exato ou temporal de cada música. A partir daí, cronometramos a mais longa, que foi *Hey Jude*, com cerca de 7 minutos. Então, usamos essa canção como base, e depois de um certo tempo entrava *Help*, outra música longa, até finalmente chegarmos à canção mais curta de todas. Usamos também o processo do software *Backwords*, que permitiu a possibilidade de duas músicas tocarem ao mesmo tempo, mas em sentidos inversos, ou então programávamos para que as músicas ficassem lineares e alternadas. Portanto, o trabalho tem duas variantes sonoras.

Pensei naquela possibilidade de dispor os *CD players* e alto-falantes nos segundos andares dos prédios, perto de Penny Lane, Strawberry Field, certas localidades geográficas de Liverpool

ligadas às músicas. A primeira dificuldade foi que os *copyrights* da maioria das músicas pertenciam a Michael Jackson. Ele comprou os direitos dos Beatles na década de 1990 num leilão e estava cobrando muito caro. Isto inviabilizou o fato de ter todas as músicas gravadas para esse projeto. Acabamos negociando para utilizar as músicas do *Number 1*, um álbum lançado em 2000 com 27 músicas dos Beatles que chegaram ao primeiro lugar no *hit parade*.

Quanto à instalação da obra propriamente dita, tornou-se impossível colocarmos os alto-falantes nos parapeitos das janelas; então partimos para o *sounding cone*, mas mesmo com esse sistema de som (apenas quem está embaixo da peça ouve) isso ainda não era o bastante. Eu queria o *sounding cone* perto do Cavern Club, mas o cálculo de *footstep* seria impagável.

Finalmente, lembrei-me de algo que tinha visto, uns dois anos antes, em Pernambuco, quando fiz a exposição Geografia do Brasil, que eram as bicicletas com alto-falantes. Decidi que a maneira factível de mostrar o trabalho era ter um *headphone* com um *CD player* na Tate Liverpool, um dos locais da Bienal, e solicitarmos que produzissem uma bicicleta com alto-falantes e um *chip*, que distribuiria as duas bandas de som. Contratamos um jovem artista, estudante recém-graduado, que estava trabalhando na Bienal, e que se ocuparia em andar de bicicleta por Liverpool com esse alto-falante. Essa foi a maneira que conseguimos de driblar os *copyrights*. De fato, os direitos foram pagos mas ao mesmo tempo não foram. Os *copyrights* poderiam ser pagos se a música fosse distribuída num ponto fixo, e, dessa forma, o cálculo poderia ser aplicado; mas dessa maneira – andando de bicicleta – eles não poderiam aplicar. O sistema de som, tanto na Tate quanto na bicicleta, funcionou em *looping*.

Quanto ao título da obra, queria que fosse o mais direto possível; a ideia é que a partir daquela peça, tivéssemos uma palavra indissociável. Não poderíamos mais dividi-la em duas: Liverpool + Beatles. Era Beatles no meio de Liverpool.

The Ballad of John and Yoko

Standing with the Duke at Southampton
Trying to get to Holland or France.
The man in the grey suit says, 'Go back,
You know they'll let you ride
And you can't take the plane.
Christ, you can't do anything,
Standing with the Duke at Southampton
Jojo works in a record store, a loner
In Penny Waincoat's photographs
Of John and Yoko, they don't know
Ooh I need you, I need you, I need you,
Hope you're all right, I need you,
Do, do, do, do, do, do, do, do, do, do,
She's gone, she's gone, she's gone,
Ruff, ruff, ruff, ruff, ruff, ruff, ruff, ruff,
Just call me, I'll be there to you.
I don't know, I don't know, I don't know,
Eleanor Rigby, she's on her own,
Her mind's not what it once was,
Nothing to talk to, she's alone,
Now I wait, I wait, I wait, I wait,
Waits for you, waits for you, waits for you,
The clock is ticking, the clock is ticking,
Waiting for you, waiting for you, waiting for you,
I don't know, I don't know, I don't know,
Father McKenzie, he's a real old soul,
And you know, and you know, and you know,
She's a real old soul, she's a real old soul,
Look at him, look at him, look at him,
Many a man, many a man, many a man,
I know, I know, I know, I know,
Anytime, anytime, anytime, anytime,
I don't know, I don't know, I don't know,
Tried, tried, tried, tried, tried, tried,
Oh boy, oh boy, oh boy, oh boy,
Eleanor Rigby, she's on her own,
In her time, in her time, in her time,
Father McKenzie, he's a real old soul,
But you know, but you know, but you know,
I don't know, I don't know, I don't know,
Now I wait, now I wait, now I wait,
I don't know, I don't know, I don't know,
I don't know, I don't know, I don't know,
All right, all right, all right, all right,
There's a knock on the door, there's a knock on the door,
For me, for me, for me, for me,
Eight days, eight days, eight days,
There's a knock on the door, there's a knock on the door,
Caught in a trap, caught in a trap,
She's gone, she's gone, she's gone,
The man in the grey suit says, 'Go back,
It's good to have you back,
I don't know, I don't know, I don't know,
Christ, you know it ain't easy,
You know how hard it can be.
The way things are going,
They're going to crucify me.

On the previous page: excerpt of Cildo Meireles interview to Felipe Scovino in: *Cildo Meireles*. Edited by Felipe Scovino. Beco do Azougue (Série Encontros), Rio de Janeiro, 2009

Na página anterior: excerto da entrevista de Cildo Meireles a Felipe Scovino em: *Cildo Meireles*. Organização Felipe Scovino. Beco do Azougue (Série Encontros), Rio de Janeiro, 2009

Taking the top 27 Beatles songs (from the album *The Beatles 1*, released in November 2000), Meireles has layered one track on another around the central note of each. In this way, the longest song (*Hey Jude* at 7 minutes 4 seconds) starts to play and continues uninterrupted until almost four minutes later when *Come Together* begins. Another song is added after a few seconds and gradually more are added until all 27 tracks are playing simultaneously. The sounds blur into an indistinguishable white noise. Gradually, as the shortest track comes to an end (*From Me to You* at 1 minute 56 seconds), followed by the end of the next and the next, individual chords become recognisable. Short phrases trigger the memory and suddenly the dying moments of *Hey Jude* are heard before a silence and the whole cycle starts again. Through this project Meireles succeeds in creating a tangible, physical presence for the music, a solid form condensed from sound – a parallel to the very real and continued 'presence in absence' of the Beatles in Liverpool. **Adrian George, <http://www.biennial.com/events/liverbeatlespool>**

Left page: complementary illustration for Cildo Meireles's *Liverbeatlespool*: Overlay of all the lyrics from The Beatles' 1 album – 27 singles that reached the first position in USA and UK hit parades.

À esquerda: ilustração complementar ao trabalho *Liverbeatlespool*, de Cildo Meireles: Sobreposição de todas as letras do álbum *The Beatles 1* – 27 singles que alcançaram a primeira posição das listas oficiais do Reino Unido e/ou Estados Unidos.

Meshes of Freedom (1976-77)

Meshes of Freedom is one of these doodles that have been with me since childhood. They are obsessive, automatic drawings - the kind you make when you're bored in class or talking on the phone, thinking about something else. I would always make a drawing on paper which generated a checkered mesh. I did this until the day I decided to make the same structure with copper wire; instead of pen or pencil strokes, I started doing this in space. One of the reasons for doing this is that my way of thinking, my rationale, is established in this way: it bisects. In 1976, I was in Alcântara, Maranhão, and I asked a fisherman to make a fishing net following that procedure. It was the first version of *Meshes of Freedom*. He made two nets which, in reality, couldn't fish at all. Later, I was invited to the Paris Biennial, in 1977, when I was living in Planaltina, and I thought of making a second version of *Meshes of Freedom*, which was to be made with paper and glue so that the people could put them together. I was going to provide the captions for the piece, which would be, in short, instructions. I thought it would be more didactic or easy to understand what I was referring to. The instructions would be: "take a module or stick; make it so this stick intersects two others identical to it in the middle and so on." If you follow this model, you create a structure (grid) that is apparently a frontier of space, a limit, and establish two sides; but, at the same time, this is purely appearance, because topologically speaking, if you

were able to take a module and stretch it, it would always reach a line and, thus, there would be no side. It doesn't establish a plane of division. To sum it, this version didn't end up coming into being.

In the case of the third version that I made for the Paris Biennial, I ended up sending one of metal, made of rigid material, of rebars, which were soldered to one another, according to the established law of formation. But, in order to make the quality of that spatial structure explicit, I decided to cross it with glass. I had to pass something through it whose width exceeded the maximum width belonging to that structure - in other words, the diagonal between the quadrilaterals formed. So, the idea was to pass a glass plate that was exaggeratedly wider than the diagonal of the structure displayed, to exemplify that this was a phenomenon which took place on all of the points of the structure. The title was also a play on the "meshes of law" and, referring to the spatial character of the piece, it ended up as *Meshes of Freedom*.

I can really see myself in this piece. I always thought that if no one had ever done this before, I would be contributing in a true way, in the sense of establishing this type of space. But it seemed so obvious to me that I remember asking a mathematician at the University of Brasília to verify what it meant. After some time, he told me that he hadn't been able to find it. I thought that the theory of meshes must have

an explanation for the formation of such a structure. This was in 1977. Thirteen years later, I bought a book by James Gleik about chaos, and there was a passage in it referring to Feigenbaum, an American scholar of New Physics. In the 1970s, he was conducting a study with the aid of computers, which were gigantic, bulky and very slow. While awaiting the results of the equations he was programming, he developed a kind of pastime with the computer itself. At some point, he started noticing that no matter how random the equation he programmed was, there was a constant among all of them. So he directed his attention toward this and ended up reaching the "universal constant." It's a decimal, a number that appears at the height of the turbulence, in the change of state; for example, whenever there is an apparent molecular disorganization, this number appears. Hence its name. He was said to have done his work inspired by a story by Jorge Luis Borges. When I look for the origin of this work, I always associate it with the story "*The Garden of Forking Paths*."

The concept that Feigenbaum reached, which is behind this universal constant, is the concept of "bifurcation cascades." This is the way I'm surprised by my reasoning, because it bisects, and this bifurcation yields another which yields a third. In this way, I often times end up far away from when everything started. In other words, reasoning as a grower distancing from the starting point.

This page and next: excerpt of Cildo Meireles's interview to Felipe Scovino in: *Cildo Meireles*. Edited by Felipe Scovino. Beco do Azougue (Série Encontros), Rio de Janeiro, 2009

/
Nesta página e na seguinte: excerto da entrevista de Cildo Meireles a Felipe Scovino em: *Cildo Meireles*. Organização: Felipe Scovino. Beco do Azougue (Série Encontros), Rio de Janeiro, 2009

Translated by Matthew Rinaldi for this edition

ceria o princípio da flutuação dos sólidos, se essa tese for levada às últimas consequências. E eu fundamentalmente acredito nisso.

A DIFERENÇA ENTRE O CÍRCULO E A ESFERA É O PESO (1976)

Esse trabalho foi feito em 1976 e é contemporâneo às obras *A menor distância entre dois pontos é uma curva* (1976), *Tres sonidos* (1977), *Razão/loucura* (1976), *Casos de sacos* (1976) e *Conhecer pode ser destruir* (1976).

O trabalho significava a constatação do plano, na sua forma mais primitiva, que é a folha de papel, e a aplicação de uma ação sobre ele, ou seja, amassar essa folha. É uma espécie de passagem do desenho para a escultura, do plano para o espaço tridimensional. O fato é que ao fazer isso, o que já estava lá (a instância do peso), se torna mais eloquente.

Acredito que seja o peso que, classicamente, ou a grosso modo, definia esses dois campos na obra: desenho e escultura. Calder foi um dos pioneiros a isolar essa questão. Mas depois dele, isso ficou uma coisa evidente. Enfim, esse trabalho nasce desse gesto primário: transformar uma dimensão em outra.

MALHAS DA LIBERDADE (1976-77)

Malhas da liberdade é uma dessas garatujas que me acompanham desde a infância. Em inglês, chama-se *doodle*. São desenhos obsessivos, automáticos, que você faz quando a aula está chata ou quando está falando ao telefone, pensando em outra coisa. Eu sempre fiz um desenho no papel que gerava uma rede quadriculada. Fiz isso até o dia em que resolvi fazer a mesma estrutura com fios de cobre; ao invés de traços a lápis ou a caneta, eu comecei a fazer espacialmente. Uma das razões de fazer isso é que minha maneira de pensar, meu raciocínio, se estabelece dessa forma: vai se bifurcando. Em 1976, eu estava em Alcântara, no Maranhão, e pedi a um pescador que ele fizesse uma rede obedecendo àquele procedimento. Era a primeira versão de *Malhas da liberdade*. Ele

Eu sempre fiz um desenho no papel que gerava uma rede quadriculada. Fiz isso até o dia em que resolvi fazer a mesma estrutura com fios de cobre; ao invés de traços a lápis ou a caneta, eu comecei a fazer espacialmente. Uma das razões de fazer isso é que minha maneira de pensar, meu raciocínio, se estabelece dessa forma: vai se bifurcando.

fez duas redes, que na realidade, não pescavam nada. Depois, fui convidado para a Bienal de Paris, em 1977, quando estava morando em Planaltina (DF), e pensei em fazer uma segunda versão de *Malhas da Liberdade*, que seria em papel e cola para que dessa forma as pessoas montassem. Eu forneceria a legenda do trabalho, que eram, em suma, as instruções. As pessoas reproduziriam aquela estrutura com papel. Achei que seria mais didático ou fácil de perceber ao que estava me referindo. A instrução seria: "tome um módulo ou haste; faça com que essa haste intercepte duas outras idênticas a ela pelo meio e assim sucessivamente". Se você seguir esse modelo, você cria uma estrutura (grade) que aparentemente é uma fronteira de espaço, um limite, e estabelece dois lados; mas, ao mesmo tempo, isso é pura aparência, porque, topologicamente falando, se você pudesse pegar um módulo e esticasse, chegaria sempre a uma linha e, portanto não haveria lado. Ela não estabelece nenhum plano de divisão. Em suma, essa versão acabou não se realizando.

No caso da terceira versão que fiz para a Bienal de Paris, eu acabei enviando uma de metal, feita com material rígido, com vergalhões, que eram soldados uns aos outros, seguindo a lei de formação estabelecida. Mas para explicitar a qualidade daquela estrutura espacial, eu resolvi atravessá-la com um vidro. Tinha que passar alguma coisa cuja largura excedesse a maior largura pertencente àquela estrutura, ou seja, a diagonal entre os quadriláteros formados. Então, a ideia foi passar a placa de vidro exageradamente mais larga do que a diagonal da estrutura que estava à mostra, para exemplificar que aquilo era um fenômeno que acontecia em todos os pontos daquela estrutura. O título era uma brincadeira também com as "malhas da lei" e referindo-me ao caráter espacial da peça, acabou virando *Malhas da liberdade*.

É um trabalho no qual eu me reconheço muito. Sempre achei que se ninguém tivesse feito isso antes, eu teria contribuído de forma verdadeira, no sentido de estabelecer esse tipo de espaço.

Mas me parecia tão óbvio que me lembro que pedi a um matemático da Universidade de Brasília para verificar o que significaria aquilo. Depois de um tempo, ele falou que não havia conseguido localizar. Eu pensava que na teoria das redes eu pudesse ter uma explicação para a formação de tal estrutura. Isto foi em 1977. Treze anos depois, eu comprei um livro do James Gleik sobre caos, e havia uma passagem referente a Feigenbaum, que é um estudioso norte-americano da Nova Física. Na década de 1970, ele estava fazendo uma pesquisa com o auxílio de computadores, que eram gigantescos, espaçosos e muito lentos. Enquanto esperava pelo resultado das equações que programava, ele desenvolveu uma espécie de passatempo com o próprio computador. A partir de um determinado momento, ele começou a observar que nas equações mais aleatórias que programava, havia uma constante que aparecia em todas elas. Então, ele direcionou o seu interesse para isso e acabou chegando à "constante universal". É uma dízima, um número que aparece no auge da turbulência, na mudança de estado; por exemplo, sempre que há uma aparente desorganização molecular, esse número surge. Daí a sua denominação. Ele teria trabalhado sendo inspirado por uma história de Jorge Luis Borges. Quando eu procuro uma origem para esse trabalho, sempre associo ao conto "Os jardins das veredas que se bifurcam".

O conceito que Feigenbaum chegou, que está por trás dessa constante universal, é o conceito de "cachoeiras de bifurcações". Esta é a maneira como me surpreendo no raciocínio, porque ele vai se bifurcando, e essa bifurcação gera outra que gera uma terceira. Dessa maneira, muitas vezes eu estou extremamente longe de onde tudo começou. Quer dizer, o raciocínio como afastamento cada vez maior desse ponto inicial.

O SERMÃO DA MONTANHA: FIAT LUX (1973-79)

Para eu conseguir os fósforos, tive que ir até a fábrica da Fiat Lux. Para isso, entrei em contato com o diretor de Relações Pú-

Que coisa é?
Que me faz tão vulnerável
É quase imperceptível
Mais me captura como um rumor

Pero que coisa é
A tua cumplicidade
É certa casualidade?
Com você tudo é melhor

Mas não não, não não, não não
Não quero entender
Eu só quero desaparecer
Contigo o sentido matar

Pero que coisa é?
Esso que chamam confusão
Se parece tanto a ilusão
Tudo muda ao sud do equador

Pero que coisa é?
A intencionalidade
Que libera minha liberdade
Isso não é o nosso primor

“... The lyrics for *Que coisa é?*, for example, put in consideration the very act of engaging in a public conversation, as it happens with the act of displaying a work of art.”

/

“... As letras de *Que coisa é?*, por exemplo, promovem uma reflexão sobre o próprio ato de se envolver em uma conversa pública, como acontece na apresentação de um trabalho de arte”

Um Cabo Lá, Um Porto Cá. Mario Garcia Torres, 2013

Lyrics for *Que coisa é?*
Composed by Mario Garcia Torres as part of the project *Um Cabo Lá, Um Porto Cá* (9th Mercosul Biennial, Porto Alegre, 2013). The videoclip commissioned and produced especially for *Que coisa é? Uma conversa / A Conversation* was derived from this project

/

Letra da música *Que coisa é?*
Composição de Mario Garcia Torres dentro do projeto *Um Cabo Lá, Um Porto Cá*, (9^a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013), obra que deu origem ao videoclipe de mesmo nome, comissionado para a exposição.



To read the entire preface of the book *Between Past and Future: Six Essays on Political Thought* by Hannah Arendt access the QR Code using a smartphone

Para ler na íntegra o prefácio do livro *Entre o passado e o futuro* de Hannah Arendt, acesse o QR Code usando um smartphone

Quotes from Hannah Arendt's book of essay; *Between Past and Future: Six essays on Political Thought*

Page 6

...For remembrance, which is only one, though one of the most important, modes of thought, is helpless outside a pre-established framework of reference, and the human mind is only on the rarest occasions capable of retaining something which is altogether unconnected.

Page 7

Kafka's parable reads as follows:

He has two antagonists: the first presses him from behind, from the origin. The second blocks the road ahead. He gives battle to both. To be sure, the first supports him in his fight with the second, for he wants to push him forward, and in the same way the second supports him in his fight with the first, since he drives him back. But it is only theoretically so. For it is not only the two antagonists who are there, but he himself as well, and who really knows his intentions? His dream, though, is that some time in an unguarded moment - and this would require a night darker than any night has ever been yet - he will jump out of the fighting line and be promoted, on account of his experience in fighting, to the position of umpire over his antagonists and their fight with each other.

Page 10

...The story in its utter simplicity and brevity records a mental phenomenon, something which one may call a thought-event. The scene is a battleground on which the forces of the past and the future clash with each other; between them we find the man whom Kafka calls 'he', who, if he wants to stand his ground at all, must give battle to both forces. Hence, there are two or even three fights going on simultaneously: the fight between 'his' antagonists and the fight of the man in between with each of them. However, the fact that there is a fight at all seems due exclusively to the presence of the man, without whom the forces of the past and of the future, one suspects, would have neutralized or destroyed each other long ago.

Page 13

...Only insofar as he thinks, and that is insofar as he is ageless - a "he" as Kafka so rightly calls him, and not a "somebody" - does man in the full actuality of his concrete being live in this gap of time between past and future. The gap, I suspect, is not a modern phenomenon, it is perhaps not even a historical datum but is coeval with the existence of man on earth. It may well be the region of the spirit or, rather, the path paved by thinking, this small track of non-time which the activity of thought beats within the time-space of mortal men and into which the trains of thought, of remembrance and anticipation, save whatever they touch from the ruin of historical and biographical time. This small non-time-space in the very heart of time, unlike the world and the culture into which we are born, can only be indicated, but cannot be inherited and handed down from the past; each new generation, indeed every new human being as he inserts himself between an infinite past and an infinite future, must discover and ploddingly pave it anew.

Page 8-9

...The task of the mind is to understand what happened, and this understanding, according to Hegel, is man's way of reconciling himself with reality; its actual end is to be at peace with the world. The trouble is that if the mind is unable to bring peace and to induce reconciliation, it finds itself immediately engaged in its own kind of warfare.

...that is, when it began to dawn on modern man that he had come to live in a world in which his mind and his tradition of thought were not even capable of asking adequate, meaningful questions, let alone of giving answers to its own perplexities. In this predicament action, with its involvement and commitment, its being *engagée*, seemed to hold out the hope, not of solving any problems, but of making it possible to live with the them without becoming, as Sartre once put it, a *salaud*, a hypocrite.

/

Citações do livro de ensaios; *Entre o Passado e Futuro*, de Hannah Arendt.

Página 31

Isso porque a memória, que é apenas um dos modos do pensamento, embora dos mais importantes, é impotente fora de um quadro de referência preestabelecido, e somente em raríssimas ocasiões a mente humana é capaz de reter algo inteiramente desconexo.

Página 33

A parábola de Kafka é a seguinte:

Ele tem dois adversários: o primeiro acoisa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente.

Pois não há ali apenas Os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite – saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si.

Página 36

A estória registra, em sua extrema simplicidade e concisão, um fenômeno mental, algo que se pode-

ria denominar um evento-pensamento. A cena é um campo de batalha no qual se digladiam as forças do passado e do futuro; entre elas encontramos o homem que Kafka chama de "ele", que, para se manter em seu território, deve combater ambas. Há, portanto, duas ou mesmo três lutas transcorrendo simultaneamente: a luta de "seus" adversários entre si e a luta do homem com cada um deles. Contudo, o fato de chegar a haver alguma luta parece, dever-se exclusivamente à presença do homem, sem o qual - suspeita-se - as forças do passado e do futuro ter-se-iam de há muito neutralizado ou destruído mutuamente.

Página 39-40

Apenas na medida em que pensa, isto é, em que é atemporal - "ele", como tão acertadamente o chama Kafka, e não "alguém" - , o homem na plena realidade de seu ser concreto vive nessa lacuna temporal entre o passado e o futuro. Suspeito que essa lacuna não seja um fenômeno moderno, e talvez nem mesmo um dado histórico, e sim coeva da existência do homem sobre a terra. Ela bem pode ser a região do espírito, ou antes, a trilha plainada pelo pensar, essa pequena picada de não-tempo aberta pela atividade do pensamento através do espaço-tempo de homens mortais e na qual o curso do pensamento, da recordação e da antecipação salvam o que quer que toquem da ruína do tempo histórico e biográfico. Este pequeno espaço intemporal no âmago mesmo do tempo, ao contrário do mundo e da cultura em

que nascemos, não pode ser herdado e recebido do passado, mas apenas indicado; cada nova geração, e na verdade cada novo ser humano, inserindo-se entre um passado infinito e um futuro infinito, deve descobri-lo e, laboriosamente, pavimentá-lo de novo.

Página 34-35

... igualmente incapaz de realizar a tarefa que lhe destinaram Hegel e a Filosofia da História, a saber, entender e apreender conceitualmente a realidade histórica e os acontecimentos que fizeram do mundo moderno aquilo que ele é. A situação, porém, tornou-se desesperadora quando se mostrou que as velhas questões metafísicas eram desprovidas de sentido; isto é, quando o homem moderno começou a despertar para o fato de ter chegado a viver em um mundo no qual sua mentalidade e sua tradição de pensamento não eram sequer capazes de formular questões adequadas e significativas, e, menos ainda, dar respostas às suas perplexidades. Neste momento crítico, a ação, com seu envolvimento e compromisso, seu engajamento, parecia abrigar a esperança, não de resolver quaisquer problemas, mas de fazer com que fosse possível conviver com eles sem se tornar, como disse Sartre certa vez, um *salaud*, um hipócrita.

Excerpts from the book *Between Past and Future: Six Essays on Political Thought* by Hannah Arendt (The Viking Press, New York, 1961) selected by Alexandra Garcia Waldman

/

Trechos do livro *Entre o passado e o futuro* de Hannah Arendt, (ARENDR, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013), selecionados por Alexandra Garcia Waldman

Fragments from the book *Cildo Meireles*

P. 141:

I remember that in 1968, 1969 and 1970 it was known that we were starting to go off on a tangent of what interested us: we no longer worked with metaphors (representations) of situations. We worked with the actual situation, the real. Moreover, the type of work being done tended to volatilize - and this was another characteristic. It was a work that actually no longer purely had the cult of the object; things existed in terms of what they could cause in the social body. It was exactly what we had in our mind: work with the idea of the public. At that time, everything was focused on the work, which sought to achieve a large and indefinite number of people: this thing called a public. Today, there is even the risk of doing a job knowing exactly who will be interested in it. The notion of a public, which is a broad and generous notion, was replaced (by deformation) by the notion of the *consumer*, which is that portion of the public who have purchasing power.

P. 37:

In art there is no definitive truth. It is a territory that every artist should know how to preserve. Art is a territory of freedom, open to any possibility.

P. 64:

Along with the physical character of these works, there is another aspect which is to teach anyone to reproduce them, repeat them, copy them. All work

should be a reflection of it's itself. It is perceived as work insofar as it explains the work itself. Its materiality is its explanation, its own reflection. I try to work approaching the process in terms of a mathematical equation: theorems in a very defined "field" in which anybody can develop within themselves (consciously) what they are experiencing.

P. 146:

When in a philosophical definition of his work Marcel Duchamp asserted that, among other things, his goal was to liberate "art from the domination of the hand", he certainly could not imagine to what point we would arrive in 1970. What at first sight could be located easily and effectively combated, today tends to be located in an area of difficult access and apprehension: the brain. Clearly Duchamp's phrase is today an example of a lesson poorly learned. Much more than just the domination of the hands, Duchamp fought against the manual craft, against the ability of the hands and definitely against the gradual emotional, rational and psychic numbing that this mechanization, this habit, would inevitably provoke in the individual. The fact of not having dirty hands because of art means nothing more than that your hands are clean. Much more than going against the manifestation of a phenomenon, we struggle against the logic of this phenomenon. What you see today is a certain relief and a certain joy for not using the hands. As if things were, until the end, ok. As if in that precise moment, people did

not need to start the fight against a very big opponent: habit and cerebral artisanship. Style, whether from the hands or from the head (reason), is an anomaly. And considering anomalies, it is more intelligent to abort them than to help them live.

/

Fragmentos do livro *Cildo Meireles*

P. 141:

Lembro-me que em 1968, 1969 e 1970 sabia-se que estávamos começando a tocar a tangente do que interessava: já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estávamos trabalhado com a própria situação, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se fazia tendia a se volatilizar – e esta era outra característica. Era um trabalho que, na realidade, não tinha mais aquele culto do objeto puramente; as coisas existiam em função do que podiam provocar no corpo social. Era exatamente o que tinha-se na cabeça: trabalhar com a ideia do público. Naquele período, punha-se tudo no trabalho, que buscava alcançar um número grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada público. Hoje em dia, corre-se, inclusive, o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de *consumidor*, que é aquela porção do público que tem poder aquisitivo.

P. 37:

Na arte não existem verdades definitivas. É um território que todo artista deveria saber preservar. A arte é um território de liberdade, aberto a qualquer possibilidade.

P. 64:

Do lado do caráter físico desses trabalhos, existe outro aspecto que é o de ensinar a qualquer pessoa a reproduzi-los, repeti-los, copiá-los. Todo trabalho deve ser uma reflexão sobre si mesmo enquanto trabalho. Ele se realiza como

Fragments selected by Alexandra Garcia Waldman from *Cildo Meireles* published in Spanish by Alias, Mexico City, 2010. Especially translated to English for this edition by David Howe

/

Fragmentos seleccionados por Alexandra Garcia Waldman do livro *Cildo Meireles* publicado em espanhol pela Alias, Cidade do Mexico, 2010. Traduzido para português para esta edição por Júlia Ayerbe

trabalho na medida em que se explica como trabalho. Sua materialidade é sua explicação, sua própria reflexão. Tento trabalhar aproximando o processo ao nível de uma equação matemática: teoremas em um “campo” muito definido, no qual qualquer um pode desenvolver dentro de si (fazer consciente) o que está experimentando.

P. 146:

Quando em uma definição filosófica sobre os seus trabalhos Marcel Duchamp afirmou que, entre outras coisas, seu objetivo era liberar “a arte do domínio da mão”, certamente não imaginava em que ponto chegaríamos em 1970. O que a primeira vista podia ser localizado facilmente e efetivamente combatido, tende hoje a se localizar em uma área de difícil acesso e apreensão: o cérebro. É evidente que a frase de Duchamp é hoje o exemplo de uma lição mal aprendida. Muito mais que contra o domínio das mãos, Duchamp lutou contra o artesanato manual, contra a habilidade das mãos e, definitivamente, contra o gradual entorpecimento emocional, racional e psíquico que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo. O fato de não ter as mãos sujas de arte significa apenas que as mãos estão limpas. Muito mais que ir contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é certo alívio e certa alegria por não se usar as mãos. Como se as coisas estivessem, até o fim, ok. Como se nesse preciso momento, as pessoas não precisassem iniciar a lutar contra um adversário muito grande: a habitualidade e o artesanato cerebral.

O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (o raciocínio), é uma anomalia. E as anomalias, é mais inteligente abortá-las que ajudá-las a viver.

Que coisa é? Uma conversa / A Conversation

“... I remember asking him, ‘Since you’ve stopped making art, how do you spend your time?’ And he said, ‘Oh, I’m a breather, I’m a *respirateur*, isn’t that enough?’ He asked, ‘Why do people have to work? Why do people *think* they have to work?’ He talked about how important it was to really breathe, to live life at a different tempo and a different scale from the way most of us live.”¹

19th of May, 2014

Sometime late last year, Fernanda and I started talking about people we love. This usually happens very early in the morning, mostly via phone chat and in an excited, almost adolescent way. One thing leads to another, very quickly, and soon we are emailing each other links. Around that same time, I began having conversations with Yael in which Hannah Arendt kept resurfacing. She sent me Arendt’s last interview; Hitchcock’s film on the Holocaust; I read Heidegger and Arendt’s letters; found the Eichmann trial on YouTube and read Yael’s project for the minute of silence she was presenting in Germany. I hadn’t read Arendt since the late 90’s when I studied Political Science at the New School, but she is someone I love. In January, I started talking to Fernanda about her. I re-read *Between Past and Future: Six Essays in Political Thought* and she read a Portuguese translation she found at her mother’s house. We have been circling around it ever since.

In the preface of *Between Past and Future*, Arendt describes a literary parable by Kafka in which:

The story in its utter simplicity and brevity records a mental phenomenon, something which one may call a thought-event. The scene is a battleground on which the forces of the past and the future clash with each other; between them we find the man whom Kafka calls “he,” who, if he wants to stand his ground at all, must give battle to both forces. Hence, there are two or even

1. Calvin Tomkins talking about interviewing Duchamp with Paul Chan in the introduction to the book, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, Badlands Unlimited, Brooklyn, 2013.

three fights going on simultaneously: the fight between “his” antagonists and the fight of the man in between with each of them. However, the fact that there is a fight at all seems due exclusively to the presence of the man, without whom the forces of the past and of the future, one suspects, would have neutralized or destroyed each other long ago.

She later adds:

...Only insofar as he thinks, and that is insofar as he is ageless – a ‘he’ as Kafka so rightly calls him, and not a ‘somebody’ – does man in the full actuality of his concrete being live in this gap of time between past and future. The gap, I suspect, is not a modern phenomenon, it is perhaps not even a historical datum but is coeval with the existence of man on earth. It may well be the region of the spirit or, rather, the path paved by thinking, this small track of non-time which the activity of thought beats within the time-space of mortal men and into which the trains of thought, of remembrance and anticipation, save whatever they touch from the ruin of historical and biographical time.

This idea of “...the small track of non-time which the activity of thought beats within the time space of mortal men...” is what keeps coming into my mind when Fernanda and I talk about Pivô. I keep thinking about experimentation and about how necessary it is to have a non-profit space that allows you to think and talk about things not related to the art

market, especially in the context of present day São Paulo. At one point she told me she had decided to dedicate a large part of her space to research and artist residencies and invited me to do a project. We thought of Mario, we had seen his work together at the last Mercosur Biennale. So, I picked up a decade long conversation and started talking to him about a possible project in September of 2014. In February, we went to Mexico City to meet him.

At first, we started thinking about a collective show around artist that use thought – or at least that’s how I saw it – as their main vehicle for artistic expression, revolving around Arendt’s book. We met a lot of people, talked about our idea, came-up with several names and possible works. On our second to last day, we met with Mario. He and I had already discussed the idea of producing a video clip for his song *Que coisa é?* But when we met, we talked about Pivô, Arendt, São Paulo and about love. That brought us to Cildo. None of us knew him but Mario thought it would be interesting to try and interview him. We left Mexico only knowing that we would produce the video and try to meet Cildo.

Another conversation I was having around that time, which up until now did not seem connected to this project, was with Moacir. We had just worked together on his show *Cães Sem Plumas (prólogo)* at the Galeria Nara Roesler and Cildo was very much present. I knew they had a long-standing relationship and thought he might be the best way for me to

introduce myself. He was very helpful. Told me Cildo was a great conversationalist and instructed me on the right time and place to call him. I nervously did and we set up a meeting. I read Alias’s Spanish edition of *Cildo Mireles*, Mario flew to Brazil; he saw Pivô for the first time and started clapping in the empty – it was after midnight – space. We flew to Rio, walked up to Cildo’s studio. A conversation began. It ended 3 hours later. We left with two vinyls in hand and thinking that we might show *Meshes of Freedom*. A work Cildo says, has been accompanying him since he was 10. But something was left open. Sitting down for lunch, going over our morning conversation, we noticed a coincidence: Mario wanted to show a vinyl work and a large part of the conversation with Cildo had been around two of his sound pieces: *RIO:OIR* and *Pietro Bo*.

We went home, I posted Mario’s album to Cildo with a note and we decided to find out more about his sound pieces. I wanted to talk to Moacir about them. I went to New York for other reasons and Moacir happened to be there, talking about *Cães Sem Plumas*. We had a drink, I told him about our meeting with Cildo and he told me about the Beatles. He told me about other works as well, but I love the Beatles

End of next week I fly to Mexico to watch Mario produce the video in a cave with a jaguar and a Montez cat.

My on-going conversations with Fernanda Brenner, Yael Bartana, Mario Garcia Torres, Moacir dos Anjos and Cildo Mireles have taken me this far. We still have four months to go.

August 6th, 2014

As I reread this, I realize how this project has progressed in the same way my books do. I am an art-book Publisher, no matter how many hats I might try on and enjoy acting out, that is my vocation and how I approach the world. I have a very fortunate way of editing which so far has made me love what I do. Love. Yes, it goes back to love.

I start with the artist, who in this case is Fernanda and her Pivô, and we start developing the subject together. The process involves many conversations over the course of a long period of time. They start before the project begins and continue afterwards, if things go well. We have been at it since we met in 2012 and I hope will continue after we have made our project public.

We start imagining how we would like it to look; whom we would like to invite; what our references are; what esthetics accompany the project and we negotiate how we hope things will be. This is illustrated in my previous entry, in this small publication and I would like to think, in the exhibition.

It's important for me to have time to allow things to settle in, to happen, to see them, to decide if they make sense or if we should edit them out. We have to be able to change our minds. To re-read things.

The process is the most important part.

For me, all of the works we are showing in this project reflect these thoughts. These ideas. They have all come from other places, other contexts. *Que coisa é?* from the 9th Mercosur Biennial, *LiverBeatlesPool* from the Liverpool Biennial International 04, *Like you, I dig, I dig in, I dig into, and I dig up, art too* from the POOL Symposium at LUMA Westbau, Zurich in 2013 and *Meshes of Freedom* according to Cildo, from a lifetime. But hopefully by presenting them at Pivô, they will continue to evolve. *Que coisa é?* has already taken on a physical dimension,

They are all works that refer to how we think, how we make our realities up; what the world states as true and how certain moments can make you realize that there are other truths. Not everything is instantaneous. Time is involved. You need to hear/see/think things for yourself.

This project and these works try to never forget the public.

It was very difficult not to wrap things up into a quick, digestible explanation, to create a list of works and just start producing. Until the end, we are

allowing things to connect to the process in a natural way. *Like you, I dig*, for example, appeared to me in June in Basel. When I read it I felt like Mario was saying what I had been trying to explain for months.

The only new element is *O-bri-ga-do (Thank You)*. What could be more perfect? Fernanda has given me the time to talk, think and play around with ideas and people and that has brought us to *Que coisa é? Uma conversa/A Conversation*. For that, I thank her.

We have edited a small booklet to go along with it all. Just because I can't resist. So you will know, if you want to, what we have been talking about and continue to talk about.

/

Que coisa é? Uma conversa / A Conversation

“...Lembro de perguntar a ele, ‘Desde que você parou de fazer arte, como você passa o seu tempo?’ E ele disse, ‘Oh, eu sou um *respirateur*, já não é o bastante?’ Ele perguntou, ‘Por que as pessoas afinal precisam trabalhar? Por que as pessoas *pensam* que precisam trabalhar?’ Ele falou sobre como era importante respirar de verdade, viver a vida em um tempo diferente, em uma escala diferente daquela em que a maioria de nós vive.”¹

19 de maio de 2014

Em algum momento do final do ano passado, Fernanda e eu começamos a conversar sobre pessoas que amamos. Isso geralmente acontece de manhã cedo, principalmente no bate-papo do telefone, entusiasmadadas, quase como adolescentes. Como uma coisa puxa a outra, logo estávamos enviando links uma para a outra. Nessa mesma época, eu vinha tendo conversas com a Yael em que Hannah Arendt sempre voltava a ser lembrada. Ela me enviou a última entrevista de Arendt; o filme de Hitchcock sobre o Holocausto; li as cartas entre Heidegger e Arendt; encontrei o julgamento de Eichmann no YouTube; li o projeto da Yael do minuto de silêncio que ela estava apresen-

1. Calvin Tomkins falando sobre a entrevista de Duchamp a Paul Chan na introdução do livro *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, Badlands Unlimited, Brooklyn, 2013. Traduzido para esta edição por Alexandre Barbosa de Souza

tando na Alemanha. Eu não lia Arendt desde o final dos anos 1990, quando estudava Ciência Política na New School, mas ela é uma autora que eu amo. Em janeiro, comecei a falar com a Fernanda sobre ela. Reli *Entre o Passado e o Futuro: Seis Ensaios de Pensamento Político* e ela leu uma edição brasileira que encontrou na casa da mãe. Nós duas temos rondado esse assunto desde então.

No prefácio de *Entre o Passado e o Futuro*, Arendt descreve uma parábola literária de Kafka:

“A história em sua extrema simplicidade e brevidade registra um fenômeno mental, algo que se poderia chamar de um acontecimento do pensamento. O cenário é um campo de batalha onde forças do passado e do futuro se enfrentam; entre elas encontramos o homem que Kafka chama de ‘ele’, que, se deseja defender o lugar onde está, precisa lutar contra os dois exércitos. Portanto, existem dois ou três combates sendo lutados simultaneamente: a luta entre os antagonistas ‘dele’ e a luta do homem contra os dois lados. Contudo, a própria existência de um combate parece se dever exclusivamente à presença desse homem, sem o qual as duas forças, do passado e do futuro, desconfia-se, teriam se neutralizado ou destruído muito tempo atrás.”

Mais adiante ela acrescenta:

“...Apenas na medida em que ele pensa, e na medida em que ele não tem uma idade - um ‘ele’, como Kafka corretamente o chama, e não um ‘alguém’ - o homem vive na plena efetividade de seu ser con-

creto no intervalo entre o passado e o futuro. O intervalo, imagino, não é um fenômeno moderno, talvez não seja um dado histórico, mas é contemporâneo da existência do homem na Terra. Pode bem ser a região do espírito, ou ainda, o caminho pavimentado pelo pensamento, essa pequena trilha de não-tempo que a atividade do pensamento percorre dentro do espaço-tempo dos homens mortais e na qual os fluxos de pensamento, de recordação e de antecipação, salvam tudo o que tocam da ruína do tempo histórico e biográfico.”

A ideia dessa “pequena trilha de não-tempo que a atividade do pensamento percorre dentro do espaço-tempo dos homens mortais” foi o que se tornou recorrente quando Fernanda e eu conversamos sobre o Pivô. Vinha pensando sobre experimentação e a necessidade de um espaço não-lucrativo que permitisse pensar e falar sobre coisas não relacionadas ao mercado da arte, especialmente no contexto de hoje em São Paulo. A certa altura, ela me contou que havia resolvido dedicar boa parte da metragem desse grande espaço à pesquisa e às residências artísticas e me convidou para fazermos um projeto juntas. Pensamos no Mario, tínhamos visto juntas o trabalho dele na Bienal do Mercosul. Então retomei uma longa conversa de uma década e comecei a conversar com ele sobre um possível projeto em setembro de 2014. Em fevereiro, fomos à Cidade do México nos encontrar com ele.

A princípio, começamos a pensar em uma exposição

coletiva em torno de artistas que usassem o pensamento - ou pelo menos era como eu via a coisa - como principal veículo para a expressão artística, retomando o livro de Arendt.

Encontramos muita gente, conversamos sobre nossa ideia, acabamos reunindo diversos nomes e possíveis trabalhos. No antepenúltimo dia, encontramos Mario. Mario e eu já tínhamos discutido a ideia de filmar um videoclipe de sua canção *Que coisa é?*. Mas, nesse encontro, falamos sobre o Pivô, Arendt, São Paulo e sobre amor. Isso nos levou ao Cildo. Nenhum de nós o conhecia, mas Mario achou que seria interessante tentarmos marcar outro encontro para conhecê-lo.

Outra conversa dessa época, que até então não parecia relacionada a este projeto, era com Moacir. Havíamos acabado de fazer um trabalho juntos em sua exposição *Cães sem plumas (prólogo)* na galeria Nara Roesler, e Cildo esteve muito presente. Eu sabia que eles se conheciam fazia muito tempo e achei que ele poderia ser o interlocutor perfeito. Moacir foi muito solícito. Contou que Cildo era um grande contador de histórias e me orientou sobre a hora e o lugar certo para telefonar. Mesmo nervosa, telefonei e marcamos um encontro. Li a edição espanhola de *Cildo Meireles*, da Alias. Mario pegou o avião para o Brasil; ele visitou o Pivô pela primeira vez e começou a bater palmas - já passava da meia-noite - no espaço vazio. Pegamos a ponte-aérea para o Rio e chegamos no estúdio do Cildo. A conversa começou. Durou três horas. Saímos com dois discos de vinil, pensando que talvez devêssemos mostrar as *Malhas da Liberdade*. Um trabalho, diz Cildo, que o acompanha desde os dez anos de idade. Mas alguma coisa ainda estava em aberto. Quando fomos almoçar, lembrando a conversa da manhã, reparamos numa coincidência: Mario queria mostrar um trabalho em vinil e boa parte da conversa com Cildo havia sido sobre duas de suas peças sonoras: *RIO/OIR* e *Pietro Bo*.

Fomos para casa, enviei pelo correio o álbum de Mario junto como uma carta para o Cildo e resolvemos descobrir mais sobre suas peças sonoras. Eu queria conversar com Moacir sobre elas. Fui a Nova Iorque por outros motivos e

Moacir por acaso estava lá, falando sobre seus *Cães sem plumas*. Tomamos um drink, contei do encontro com o Cildo e ele me falou sobre os Beatles. Falou dos outros discos também, mas eu amo os Beatles.

No final da próxima semana voarei para o México para acompanhar a produção do vídeo do Mario, dentro de uma caverna, com um jaguar e um gato Montez.

Minhas contínuas conversas com Fernanda Brenner, Yael Bartana, Mario García Torres, Moacir dos Anjos e Cildo Meireles me levaram até aqui. Ainda temos quatro meses pela frente.

6 de agosto de 2014

Ao reler isto, me dou conta de que este projeto avançou da mesma maneira que meus livros. Sou uma editora de livros de arte, por mais que eu experimente diferentes chapéus e sinta prazer fazendo outras coisas, essa é minha verdadeira vocação e minha abordagem do mundo. Tenho um jeito bastante afortunado de editar, coisa que até hoje me fez amar o que faço. Amar. Sim, tudo volta ao amor.

Sempre começo pelo artista, que neste caso é Fernanda e seu Pivô, e começamos juntas a desenvolver o tema. O processo envolve muitas conversas durante um longo período de tempo. As conversas se iniciam antes de o projeto começar e continuam depois que ele termina, quando tudo sai bem. Estamos nisso desde que nos conhecemos em 2012 e espero continuar depois de ter tornado nosso projeto público.

Começamos por imaginar como gostaríamos que tudo ficasse no final; quem gostaríamos de convidar; quais são as nossas referências; qual a estética que acompanha o projeto e, então, negociamos a maneira que esperamos que as coisas fiquem. Isso ficou ilustrado na entrada anterior, nessa pequena publicação e quero crer que também na própria exposição.

Para mim, é importante ter tempo de deixar as coisas se ajustarem, acontecerem, serem vistas, de decidir se fazem sentido ou se deveríamos editar mais. É neces-

sário que possamos mudar de ideia. Reler novamente as coisas.

O processo é a parte mais importante.

Para mim, todas as obras mostradas neste projeto refletem esses pensamentos. Essas ideias. Todas vieram de outros lugares, de outros contextos. *Que coisa é?*, da 9ª Bienal do Mercosul; *LiverBeatlesPool*, da Bienal Internacional de Liverpool 04; *Like you, I dig, I dig in, I dig into, and I dig up, art too*, do Simpósio POOL na LUMA Westbau, de Zurique, em 2013; e *Malhas da liberdade*, segundo Cildo, de toda uma vida. Mas espero que, ao apresentá-las no Pivô, elas continuem a evoluir. *Que coisa é?* já adquiriu uma dimensão física.

São todas obras que se referem ao modo como pensamos, como construímos nossas realidades; aquilo que o mundo afirma como verdadeiro e como determinados momentos podem fazer você se dar conta de que existem outras verdades. Nem tudo é instantâneo. Existe o tempo envolvido. É preciso ouvir/ver/pensar as coisas por si mesmo.

Este projeto e estas obras jamais se esquecem do público.

Foi muito difícil não embulhar tudo em uma explicação rápida e de fácil digestão, criar uma lista de obras e simplesmente começar a produzir. Até o final, estamos permitindo que as coisas se conectem ao processo de um modo natural. *Like you, I dig*, por exemplo, surgiu para mim em junho na Basileia. Quando li, senti que Mario estava dizendo aquilo que eu vinha tentando explicar havia meses.

O único elemento novo é *O-bri-ga-do*. O que poderia ser mais perfeito? Fernanda me deu tempo para conversar, pensar e brincar com ideias e pessoas e isso nos trouxe a *Que coisa é? Uma conversa/ A Conversation*. Por isso, agradeço a ela.

Editamos um pequeno livrinho para acompanhar o projeto. Simplesmente porque não resistimos. De modo que vocês saberão, se quiserem, sobre o que temos conversado e continuamos a conversar.

Alexandra Garcia Waldman

QUE COISA É ?

UMA CONVERSA / A CONVERSATION

MARIO GARCIA TORRES E CILDO MEIRELES

curatorial project edited by / projeto curatorial editado por Alexandra Garcia Waldman

**P
I
V
Ô**

QUE COISA É ?
UMA CONVERSA / A CONVERSATION

O-bri-ga-do