

Editorial / museumuseum

Iniciado por Mabe Bethônico no ano de 2000, o museumuseum caracteriza-se como uma estrutura que articula coleções, atividades, textos, imagens etc. organizados em quatro núcleos principais: *A História no Museu – documentos e ficções*; *Além do Museu – o museu na cidade e a cidade no museu*; *Há tempo no Museu – em tempo e exposições temporárias*; *A palavra no Museu – museu de palavra e palavra de museu*. Projetado e ativado para funcionar a longo prazo, o museumuseum constitui-se pela prática contínua de pesquisa, acúmulo, coleção, classificação e criação de novos sistemas a partir de elementos/documentos retirados de seu contexto original.

O convite para participar da 27ª Bienal de São Paulo foi tomado como um desafio pelo museumuseum: como propor uma presença física no pavilhão da Bienal, sem se restringir a uma apresentação didática de uma estrutura cuja complexidade não caberia num espaço padrão de exposição? Reduzir-se a uma obra de arte apresentada em uma mostra de grande escala como a Bienal seria trabalhar contra a natureza e os interesses do Museu. Esse jornal foi criado, portanto, com duas intenções principais. A primeira, apresentar ao público a estrutura do museumuseum, abrindo possibilidades de leitura, sem determinar os caminhos a serem percorridos. Estes se configuram naturalmente dependendo do interesse, do tempo e do tipo de aproximação de cada um às propostas do Museu. A segunda, possibilitar ao museumuseum uma intervenção no espaço físico da Bienal durante o evento – considerando que o jornal já funciona como presença institucional compreensível –, de forma mais coerente com suas atividades. O Museu servirá como mediador de pontos pouco visíveis, embora relevantes, no funcionamento entre a Instituição Fundação Bienal de São Paulo e seu público.

As coleções e atividades do museumuseum lidam com os limites entre ficção e realidade, documentação e construção, evidenciando como a informação pode ser construída e re-trabalhada continuamente, questionando assim uma verdade instituída, criada por instituições como o Jornal ou o próprio Museu. Nesse sentido, o museumuseum pode ser visto como uma prática de crítica institucional construtiva: se por um lado faz uso de instrumentos museológicos, criando sistemas de classificação, conservação e coleção de determinados objetos, por outro abre possibilidades de combiná-los e acessá-los de formas diversas, em diferentes tempos, propondo novas leituras e formas de apreensão daqueles materiais. Ao desconstruir afirmações absolutas e valores pré-determinados, e propor ao público que as reconstrua partindo de combinações variáveis, suas coleções subvertem e atualizam a própria noção de instituição.

O museumuseum, como um conjunto de propostas articuladas em uma estrutura flexível e de visibilidade inconstante, nos propicia uma experiência com uma noção que conhecemos, mas dificilmente compreendemos na prática. Se não existe uma só história, nem um só caminho para chegar a algum lugar, a maioria dos fatos, acontecimentos ou proposições não pode ser entendida como algo único, absoluto ou autônomo. Temos que lidar, diariamente, com a impossibilidade de abarcar de uma só vez a complexidade de sistemas e realidades do mundo em que vivemos. Se isso for verdade, porque deveriam as proposições artísticas produzidas hoje serem mostradas em um só espaço, prontas para serem apreendidas de uma só vez?

Em sua primeira edição, este jornal apresenta as coleções que constituem os eixos principais do museumuseum. Seu acervo histórico, por exemplo, é a *Casa Mineraria*: coleção de imagens relativas à mineração reproduzidas principalmente a partir de gravuras e desenhos dos primeiros livros publicados sobre o assunto (como o manual de mineração *De Re Metallica*, de Georgius Agricola, 1556). Um texto breve sobre a *Casa Mineraria* (p. 6) acompanha um ensaio visual proposto pelo museu como forma de apropriação, recorte e re-combinação de fragmentos da coleção (p. 6, 7); incluímos também uma introdução sobre o manual acima mencionado.

The project museumuseum, which Mabe Bethônico launched in 2000, is set up as a framework that articulates collections, activities, texts, images etc. organized into four main divisions: *History in the Museum*; *Beyond the Museum*; *There is time in the Museum*; *Word in the Museum*. Designed and activated to function as a work in progress, museumuseum materializes in the continual practice of research, accumulation, collecting, classification, and creation of new systems, involving elements/documents extracted from their original context.

The invitation to show at the 27th São Paulo Biennial posed a challenge for museumuseum: How to propose a physical presence at the Biennial pavilion that would not be restricted to a didactic presentation of a structure whose complexity does not fit in a standard exhibition format? For museumuseum to reduce itself to a work of art featured in a large-scale exhibition as the São Paulo Biennial would be to work against its nature and best interest. This journal was created, therefore, with two main purposes, the first of which was to publicly present the structure of museumuseum, offering the audience different reading possibilities, without hinting at possible paths to follow. These paths are to be configured naturally, depending on the viewer's interest, time availability, and approach to the Museum proposals. The second purpose was to allow museumuseum to intervene in the physical space of the exhibition venue during the event – assuming that the journal is already operative as an understandable institutional organ –, in a way that is more coherent with its activities. The Museum's project is to mediate points that, however relevant, are not too visible in the relationship between Fundação Bienal de São Paulo and its audience.

The collections and activities of museumuseum deal with the borderline between fiction and reality, documentation and construction, while explicitly showing how information may be constructed and continually reworked, thus interrogating an established truth created by institutions such as the journal or the Museum itself. In this sense, museumuseum may be seen as a 'constructive' institutional critique practice: if on the one hand it resorts to museological instruments to create systems for the classification, conservation and collection of certain objects, on the other hand it opens up possibilities for them to be combined and accessed in different ways, at different times, proposing new readings as well as new forms of apprehension of those materials. By deconstructing absolute truths and predetermined values, and suggesting that the audience rebuilds them from variable combinations, their collections subvert and actualize the very notion of institution.

As a set of proposals articulated into a flexible structure of inconstant visibility, museumuseum extends to viewers the possibility to experiment with a concept well-known in theory, but hardly understood in practice. If there is no main History, no single path leading to a given place, then for their most part facts, events, or propositions cannot be understood as something unique, absolute, or autonomous. In our daily lives, we have to deal with the impossibility to embrace all at once the complexity of systems and realities of the world in which we live. Should this hold true, then why should the current artistic propositions be exhibited in a single venue, ready for immediate apprehension?

In its first edition, this journal features the collections that make up the main axes of museumuseum. Its historical holdings comprise *Casa Mineraria*, a collection of images on mining taken mainly from print and drawing illustrations of the early publications on the subject (the mining book *De Re Metallica* written by Georgius Agricola in 1556, for instance). A short essay on *Casa Mineraria* (p. 6) and an introduction to Agricola's book accompany a visual essay that the Museum has put forth as a means of appropriation, cutout, and recombination of fragments from the collection (p. 6, 7).

O “Colecionador” é um personagem fictício que recorta imagens de jornal diariamente, desde 1996, classificando-as em quatro grandes grupos – Destruição, Corrosão, Construção e Flores. Um ensaio crítico do curador Rodrigo Moura propõe uma leitura sobre essa coleção, atualmente com mais de 3000 imagens (p. 23, 24). Sua estrutura completa aparece em um diagrama na página 26, e uma exposição de um recorte do “Colecionador” (corrosão: caixa VII: túneis, passagens) foi publicada na página 27. *O Módulo Itinerante do Museu do Sabão*, outra coleção do museumuseu, está representado por textos e imagens que indicam seu conteúdo e método museológico (p. 4, 5).

No texto “Purificando a mina, o corpo e a casa”, de Mabe Bethônico, alguns cruzamentos entre as coleções deste museu se evidenciam: qual seria a relação entre a cultura da mineração, incluindo o cotidiano daqueles que a cercam, e a obsessão pela limpeza? Porque o *Módulo Itinerante do Museu do Sabão* teve tanto êxito ao itinerar pelo estado de Minas Gerais – principal fonte de extração de minérios no Brasil –, gerando workshops de produção de sabão artesanal e desdobramentos em comunidades periféricas que extrapolaram o âmbito das artes e a esfera do museumuseu?

Finalmente, considerando que a intervenção do museumuseu na 27ª Bienal de São Paulo parte de uma investigação sobre a estrutura institucional da própria Fundação, apresentamos dois textos de Ivo Mesquita, publicados anteriormente em diferentes circunstâncias. Ambos desenvolvem uma reflexão crítica sobre o formato Bienal de Arte – iniciado em Veneza, em fins do século XIX, e repetido em São Paulo em 1951. Enquanto o primeiro texto tem como ponto de partida a Bienal de São Paulo e a coerência desse evento em relação ao lugar em que está inserido, o segundo parte da cidade de Veneza, unindo uma leitura de Henry James de fins do século XIX sobre aquela cidade a uma proposição atual de Veneza vista como um museu, cujo ponto alto da programação seria a Bienal de Arte. Os dois textos nos pareceram complementares; a possibilidade de publicá-los juntos na ocasião da 27ª Bienal de São Paulo, pertinente. Sobretudo, é importante ressaltar que ambos tratam de questões recorrentes à estrutura do museumuseu (a cidade como museu, o museu como história, a Bienal como história da cidade instituída no tempo etc.), propondo noções de museu, de cidade, de história e de tempo sob novos parâmetros.

Nossos colaboradores, Eduardo Berliner e Cadu, responsáveis pelo desenho gráfico do jornal e pelas tipografias aqui utilizadas, propõem uma leitura específica do jornal na última página: “Eventos aleatórios de probabilidade nula ocorrem o tempo todo”. Eles contabilizaram o uso de cada letra do alfabeto nos textos dos autores convidados, seguindo a lógica de catalogação e organização das coisas do mundo aplicada continuamente pelo museumuseu. Os caracteres de nosso jornal se tornam, assim, mais uma coleção aqui apresentada.

(A.P.C.)

O museumuseu na 27ª Bienal de São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo

Na exposição da 27ª Bienal de São Paulo, apresentamos um projeto desenvolvido no contexto da Fundação Bienal, observando a relação da instituição com a cidade, com a história, com o tempo e com a palavra. A exploração do Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal, nos levou ao diagnóstico de que se trata de um arquivo pouco visitado e ainda bastante desconhecido, apesar de sua importância histórica.

Reconhecendo o desejo da própria instituição em torná-lo visível, para além do público especializado que já o procura, assumimos o papel de anunciadores/mediadores do arquivo. Desenvolvemos uma campanha publicitária, por meio de uma série de cartazes, e buscamos informar sobre sua constituição e localização, ao mesmo tempo em que observamos as expectativas do público sobre esse lugar e seus serviços.

Utilizando-nos de um esquema manuscrito encontrado no Arquivo, identificamos a disposição geral do material ali guardado num mapa que apresenta os tipos de documento que constitui o acervo. A demarcação de materiais descritos como “intocáveis” ou “em trânsito” aguça a curiosidade,

“The Collector” is a fictional character that since 1996 has been cutting out images from daily newspapers and classifying them into four major groups: Destruction, Corrosion, Construction, and Flowers. A critical essay by curator Rodrigo Moura presents a reading on this collection that currently holds more than 3,000 images (p. 23, 24). Its complete structure is shown in a chart on page 26. An exhibition of an essay taken from “The Collector” appears on page 27. Another museumuseu collection, *Módulo Itinerante do Museu do Sabão* [Itinerant Module of the Soap Museum], is represented by texts and images that indicate its museological content and methods (p. 4, 5).

In the essay “Purifying the mine, the body and the house”, Bethônico casts light on a few intersections between the Museum collections. What exactly would be the relationship between the mining culture, which includes the daily lives of the people around the mine, and the obsession for cleanliness? Why was the *Itinerant Module of the Soap Museum* so successful in its travels in the state of Minas Gerais – the main source of ore extraction in Brazil –, generating workshops on the production of handmade soap and leading to developments in peripheral communities beyond the art environment and the sphere of museumuseu?

Finally, considering that the intervention of museumuseu in the 27th São Paulo Biennial derives from an investigation on the institutional framework of the Foundation itself, we present two essays by Ivo Mesquita that were previously published under different circumstances. Both texts involved critical reflection on the format of art biennials – first introduced in Venice, in the late 19th century, and then in São Paulo, in 1951. Whereas the first essay takes as starting point both the São Paulo Biennial and its coherent relationship with the location in which it is held, the second essay starts from the city of Venice, bringing together a late 19th century reading of Henry James on that city, and a current proposition of regarding Venice as a museum whose program of events is crested with the biennial art exhibition. As it seems, these essays are complementary, so the possibility of publishing them on the occasion of the 27th São Paulo Biennial is rather pertinent. Above all, it should be noted that both essays address issues that recur in the museumuseu framework (city as Museum, Museum as history, the Biennial as history of the city consolidated over time), while putting forth notions of museum, city, history, and time, according to new parameters.

On the last page of this journal, our contributors of graphic design and typesetting for this publication, respectively Eduardo Berliner and Cadu, suggest a specific reading: “Random events of zero probability happen all the time.” Following the logic of cataloguing and organizing mundane things adopted at museumuseu, they have counted how many times each letter of the alphabet is used in the texts of guest authors. Thus, the typographic characters in our journal make up yet another collection featured here.

(A.P.C.)

The museumuseu at the 27th São Paulo Biennial: Arquivo Histórico Wanda Svevo

At the 27th São Paulo Biennial we present a project designed and developed within the context of Fundação Bienal while observing the institution’s relations with the city, history, time, and word. An exploration of the Wanda Svevo Historical Archive at Fundação Bienal has led us to conclude that this Archive is hardly accessed, and remain rather unknown, notwithstanding its historical significance.

Recognizing the desire of the institution itself to make the Archive visible for a wider audience, we have assumed the role of publicists of the Archive, designing an advertising campaign that includes a series of posters. We have sought to circulate information on its existence and location, at the same time that we take into account the visiting public’s expectations about this place and the services it offers.

Making use of a handwritten scheme found in the Wanda Svevo Archive, we have been able to lay out the general arrangement of the material on file

enquanto indica os modos de classificação e seu conteúdo. A apropriação desse desenho de 2005, feito por um ex-funcionário do arquivo, leva a pensar sobre a forma de organizar a informação, muitas vezes por critérios afetivos que denominam conteúdos informalmente. O diagrama remete a dúvidas (“dossiês antigos de galeria?”), a demarcações provisórias, que aparentemente podem ser reorganizadas a qualquer momento, bem como a própria informação.

Mostramos o local também em relação ao edifício; num recorte, vemos o Arquivo pelo lado de fora do pavilhão. Ocupando visivelmente uma área de importância no prédio da fundação, o Arquivo Wanda Svevo guarda material que transcende a história da instituição. De seu acervo, retiramos os catálogos das Bienais de Arte de Veneza e de São Paulo, traçando graficamente as relações de parceria e/ou influências, enquanto observamos o investimento de ambas instituições no registro gráfico de seus eventos.

Anunciamos em planta baixa a localização do Arquivo em relação ao espaço que foi cedido ao museumuseu no pavilhão. Ele se encontra no segundo andar do edifício, a cem metros do local da instalação. Visitas guiadas serão proporcionadas ao longo do evento, tornando o Arquivo um documento do que está anunciado na sala de exposição. O *tour* pelo interior da Fundação, através de uma saída de emergência que conecta o espaço aberto ao público àquele restrito aos funcionários da Bienal, nos possibilita explorar esse universo, acessível por uma porta preta ao lado do sanitário feminino.

Essa planta informa ainda sobre os serviços essenciais de atendimento ao público nesse pavimento: a localização de sanitários femininos e masculinos, os telefones públicos, os bebedouros, as saídas de emergência, respondem a algumas perguntas que levantamos através da composição de um “FAQ”. Neste projeto, – Frequently Asked Questions [perguntas frequentes]–, organizamos as perguntas do público à instituição, dirigidas ao serviço de informação da exposição, assim como aquelas dirigidas ao Arquivo. As perguntas pesquisadas no período que antecede a exposição de outubro de 2006 se somarão às recolhidas durante o evento. As questões frequentes são um demonstrativo das expectativas do público e dos serviços essenciais ao funcionamento desses espaços. Ora demonstram extrema desinformação, ora embaraçam a instituição com questões de difícil solução. “Por que eu não posso consultar livremente as prateleiras do arquivo?”, “Se você me disser que não tem um material que eu requisito, eu tenho que acreditar?”

A publicação do Jornal número 01 do museumuseu relaciona esse projeto desenvolvido na exposição Bienal com outros que integram a estrutura do Museu. A apropriação da voz do público que constitui a pesquisa do FAQ remete a um procedimento frequente do museumuseu: a observação de como as pessoas lidam com o universo institucional museológico. O Glossário (p. 8), apresentado nesta publicação, é construído a partir de observação dessa natureza, através de entrevistas.

O museumuseu integra ao seu acervo coleções produzidas fora do seu âmbito, por ele apropriadas e editadas: o museu do azulejo, a coleção de André Vilela ou o museu de Luiz Antônio Chiquitão, “O Colecionador”, são exemplos de vozes que trazem questões a respeito de colecionismo e de conformação institucional. De modo semelhante, incorporamos um ensaio fotográfico do Arquivo Wanda Svevo, editado como slide show, ao arquivo do museumuseu (www.museumuseu.art.br/bienal).

A divulgação do Arquivo Wanda Svevo através de mapas de localização, plantas baixas, e por meio de esquemas que informam seu conteúdo, remete a procedimentos recorrentes do museumuseu: reunir e produzir documentos que conferem oficialidade ao lugar investigado. Os mesmos recursos são utilizados ao constituir mapas, plantas baixas, listas, imagens, logotipos etc., buscando institucionalizar coleções/ficções como o *Museu do Sabão*, o “Colecionador”, ou o próprio museumuseu.

(M.B.)

in a chart showing the types of documents that make up the Archive. Materials labeled “Untouchables” or “In transit” arouse considerable curiosity at the same time that they indicate their classification and content. The appropriation of this scheme, executed in 2005 by a former worker of the Archive, lead us to reflect on the forms of arranging the information, often by affective criteria that informally designate contents. The chart is marked with doubts (“old gallery reports?”) and contains temporary demarcations and data that apparently could be reorganized at any time.

We also show the location within the building: in a cross-section, we make the Archive visible from outside the Biennial pavilion. Clearly occupying a significant area of the building, the Wanda Svevo Archive holds materials that transcend the history of the institution. From its holdings, we have taken catalogues of the art biennial exhibitions held in Venice and in São Paulo, to render a graphic representation of their partnership and/or influences, while noting the investment, by both institutions, in the printed records of their events.

On a floor plan of the pavilion, we point out the locations of both the Archive and the space reserved for museumuseu. The Archive is on the second floor, at about 100 meters from the place where the installation has been set up. Guided visits will be offered throughout the event, making the Wanda Svevo Archive into a document of what is announced in the exhibition room. A tour of the private quarters of the Biennial building will lead visitors through an emergency door that connects the area open to the public and that restricted to Biennial personnel, making it possible for the audience to explore this universe, accessible by a black door, adjacent to the woman’s toilet.

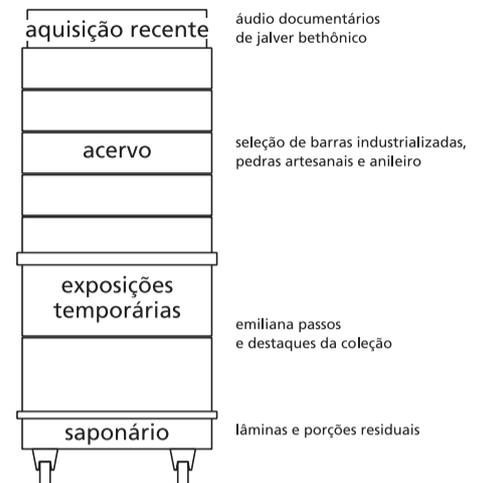
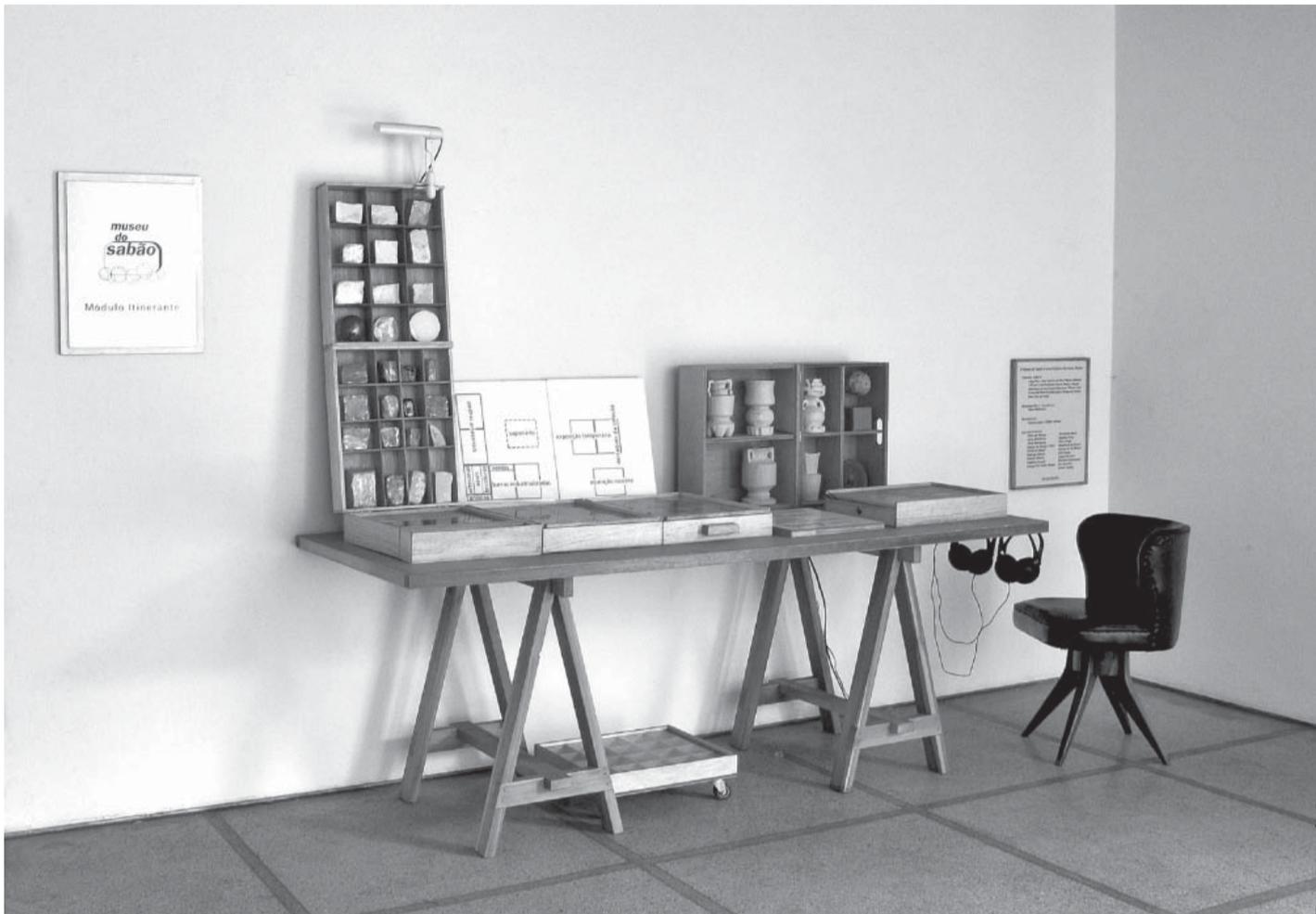
This floor plan also provides information on services offered to visitors on this floor: the locations of toilets, public phones, drinking fountains, and emergency exits are indicated in response to common questions collected in a FAQ research. In the Frequently Asked Questions project, we have organized questions that the audience asked at the information desk as well as those addressed to the Archive. The list of questions documented during the period that preceded the October 2006 biennial exhibition will be expanded with the inclusion of questions asked during the event. The most frequently asked questions gauge the expectations of the audience as regards the basic services necessary for the functioning of such places: now they reveal extreme disinformation, now they embarrass the institution with hard-to-handle queries such as: “Why can’t I go through the Archive shelves myself?” or “Supposing you tell me the Archive don’t hold a certain material I need, do I have to believe it?”

The publication of the inaugural edition of the museumuseu journal establishes the relationship between this project developed at the São Paulo Biennial with others that integrate the museum structure. The appropriation of the audience’s voice in the form of a FAQ survey brings up a procedure that is frequently adopted at museumuseu, i.e., the observation of how people deal with the universe of museological institutions. The Glossary (p. 8) featured in this publication has been compiled from observations of this nature made through interviews.

The museumuseu holdings include collections produced outside the Museum environment, which it has appropriated and edited. The ceramic tile museum, the André Vilela collection or the Luiz Antonio Chiquitão museum, and “The Collector” are examples of voices that pose questions about collecting and institutional framework. Likewise, we have posted in the museumuseu archives [www.museumuseu.art.br/bienal] a photo essay taken from the Wanda Svevo Archive and edited into a slide show.

The information about the Archive disseminated through maps, floor plans, and schemes that describe its contents replicate ordinary museumuseu procedures such as gathering and producing documents that impart an official character to the location being investigated. The same resources are utilized to draw maps and floor plans, and create lists, images, logos, etc. in the quest for institutionalizing collections/fictional creations such as the *Soap Museum*, “The Collector”, or museumuseu itself.

(M.B.)



Módulo Itinerante do Museu do Sabão Itinerant Module of the Soap Museum

O Módulo Itinerante do Museu do Sabão é formado por uma coleção de sabão em barras, de uso doméstico e não cosmético, organizada em caixas, que se empilham sobre rodas. O arquivo é portátil, podendo ser disposto no chão ou sobre uma mesa.

O material é organizado em setores: *Arquivo*, *Exposições Temporárias* (divididas em “mostras contemporâneas” e “destaques da coleção”), *Aquisições Recentes* e *Saponário* – área destinada à pesquisa. O arquivo é separado entre sabões artesanais e industrializados: brancos, marrons, azuis, verdes, etc. A exposição temporária traz trabalhos da artista Emília Passos (Belo Horizonte, 1983), que esculpe vasos em sabão. Como aquisições recentes apresentamos dois áudio-documentários de Jalver Bethônico (Belo Horizonte, 1964): “Geralda” documenta uma mulher lavando roupas, cantando, contando histórias; “Bolhas”, explora as possibilidades poéticas dos ruídos de bolhas de sabão se formando e estourando. Ainda em *Aquisições Recentes*, o museu apresenta barras de sabão adquiridas no Quênia, resultado de viagem de pesquisa do Museu do Sabão realizada por Luísa Rabello.

O Módulo Itinerante pressupõe a existência de um Museu do Sabão estabelecido em algum lugar; no entanto ele contém todo o acervo do Museu. Ele prevê que o crescimento da coleção acontece durante seu trânsito, com participação e doações voluntárias do público. Se o museu tiver, em algum momento, dificuldade de locomoção, por acumular itens, outros módulos podem ser criados; talvez um módulo/museu fixo ou novos itinerantes.

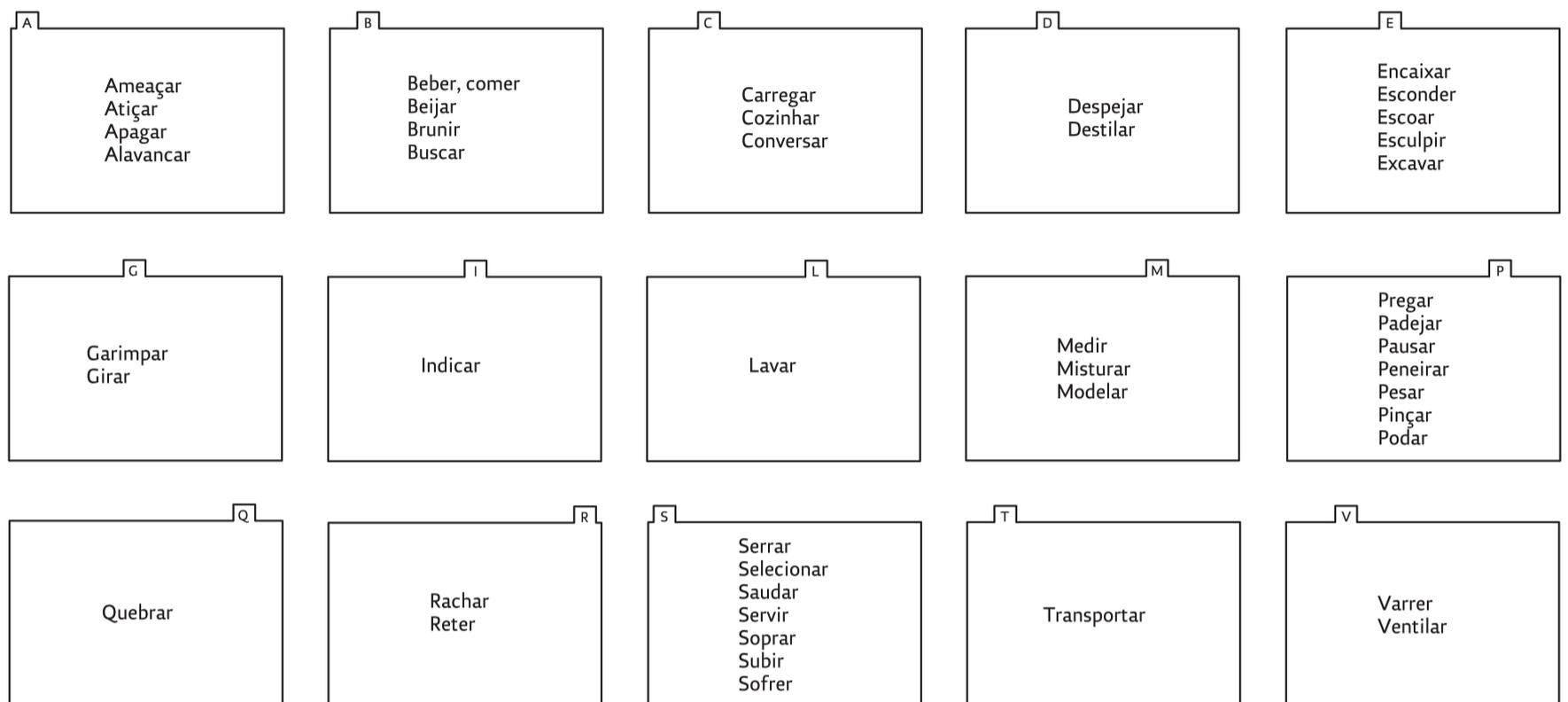
<http://www.museumuseum.art.br/museudosabao>

The Itinerant Module of Museu do Sabão (Soap Museum) comprises a collection of household, non-cosmetic soap bars stored in boxes, which in turn are set up on wheels. This portable archive can be showcased on the floor or on a tabletop.

The museum pieces are organized in sectors: *Archives*, *Temporary Exhibitions* (divided into “contemporary shows” and “collection highlights”), *Recent Acquisitions* and *Saponario*, an area destined to research. The archive consists of hand-made soaps and industrialized soaps: white ones, brown ones, blue, green etc. The temporary exhibition features works by artist Emília Passos (Belo Horizonte, 1983), who sculpts vases in soap. The recent acquisitions comprise two audio documentaries by Jalver Bethônico (Belo Horizonte, 1964)– “Geralda”, which documents a woman singing and telling stories as she does laundry, and “Bolhas” [Bubbles], which explores the poetic possibilities of noises produced by soap bubbles forming and popping. Also, the museum brings soap bars acquired in Kenya during Luísa Rabello’s research travels on behalf of the Soap Museum.

The Itinerant Module presupposes the existence of a Soap Museum set up somewhere; yet, it comprises the entire Museum collection. It makes allowance for the collection to further develop in transit as result of volunteer public donations and contributions. Should the museum experience transportation difficulties resulting from the accumulation of new items, new modules can be created, maybe in the form of a fixed museum, or new traveling modules.





Casa Mineraria

A *Casa Mineraria* é formada por uma coleção de imagens, sobretudo reproduções dos primeiros livros publicados sobre os trabalhos da mineração – gravuras e desenhos –, justapostos a documentos e depoimentos, ficções, recortes de textos científicos, fotografias etc. O corpo essencial desse acervo de não-originais tornou-se predominantemente digital para que se possa, a partir dele, experimentar, recombinar, atualizar, rasurar e, finalmente, tornar pública a coleção e suas possíveis derivações.

Núcleo histórico do museumuseu, a *Casa Mineraria* pretende colocar em questão aspectos relacionados à mineração, procurando revelar tensões presentes na atividade; o enfoque da coleção é nas ações humanas praticadas durante a mineração, para além da extração. A *Casa Mineraria* se propõe a observar o homem – os trabalhadores e os que vivem próximos às minas –, traçando a história de como o cotidiano da região foi contaminado por atividades como escavar, apurar e lavar a terra.

O arquivo principal foi apropriado de um livro do século XVI, *De Re Metallica*, de Georgius Agricola (v. p. 17), um manual amplamente ilustrado, que descreve passo a passo os trabalhos nas minas. Cada figura humana representada dentro das complexas cenas do manual foi isolada. Os personagens foram então agrupados e classificados de acordo com os verbos que determinam as ações que parecem executar: amarrar, virar, andar, comer, esquentar, carregar, etc. Essa coleta constitui um primeiro mapeamento dos gestos de trabalho da mineração; a partir dela surgem narrativas, em ensaios gráficos e outros formatos propostos pela *Casa*.

The work *Casa Mineraria* comprises a collection of images, particularly reproductions of early publications on mining work - drawings and prints, combined with documents and statements, fictional material, clippings of scientific writings, photographs, etc. The core part of this collection of non-originais has been predominantly digitized so as to allow experimentation, recombination, updating, alteration or images with a view to making public both the collection and its eventual derivations.

In its role as historical nucleus of *museumuseu*, the *Casa Mineraria* is meant to put into question aspects related to mining, while seeking to expose the tensions that permeate this activity. Thus, the collection focuses on those human actions observed in mining, beyond mineral extraction. The *Casa Mineraria* propounds to observe people – mine workers and the populations living close to the mines – drawing the history of the region's everyday life, which has become contaminated by such activities as digging, extracting and washing the soil.

The main archive was appropriated from *De Re Metallica* (see p. 17), a 16th-century richly illustrated book by Georgius Agricola that renders a step-by-step description of the entire mining activity. For this project, human figures represented in the elaborate illustrations of the textbook were cutout and grouped in categories, according to the actions in which they are apparently engaged: tying, turning, walking, eating, heating up, carrying etc. This gathering constitutes a first mapping of gestures observed in the mining work. Based on it, *Casa Mineraria* puts forth narratives that are presented as graphic essays and other formats.



O “Glossário” é desenvolvido a partir de termos museológicos.

Os verbetes resultam de entrevistas concedidas a um grupo: cada membro consulta três pessoas diferentes sobre o significado de cada palavra, obtendo as definições por meio de conversa e do conhecimento imediato dos entrevistados.

Acervo

1. Referência genérica a objetos que compõem um patrimônio. 2. Existência e conservação de material patrimonial. Geralmente não denota critérios, qualidades ou características organizacionais, sendo, por isso, aplicável a espécimes de coleção, a registros e documentos de arquivo e até mesmo a edificações que compõem um conjunto arquitetônico ou histórico. 3. Alguma quantidade de coisas reunidas e guardadas. 4. Reunião de coisas que têm ou não afinidade. 5. Conjunto de coisas colecionáveis.

Armazenar

1. Ato de estocar e guardar para conservação e/ou previdência, presumindo-se uso futuro àquilo que está sendo reservado; colocar alguma coisa em lugar apropriado para sua conservação. 2. Reservar apropriadamente. 3. Acondicionar, guardar organizadamente. 4. Guardar e proteger produtos de consumo de qualquer espécie. 5. Poupar.

Arquivar

1. Guardar documentos em ordem. 2. Separar documentos em caixas. 3. Abrigar sistematicamente e de forma organizada em um mesmo lugar (numa instituição, numa gaveta, etc.) todos os documentos produzidos por uma mesma fonte, não importando seu tipo ou finalidade. 4. Seriar e indexar documentos. 5. Exercer poder sobre o documento, detê-lo, censurá-lo. 6. Interromper um processo jurídico. 7. Salvar na memória do computador; memorizar.

Catalogar

1. Anotar e descrever itens de uma coleção durante a realização de inventário. Geralmente objetiva reforçar o registro de pertencimento e/ou faz conhecer a guarda permanente ou provisória. O resultado geralmente assume forma de livro indexado. 2. Indexar. 3. Relacionar em forma de catálogo; lista específica de coisas da mesma natureza. 4. Organizar para formar um catálogo. 5. Separar e identificar um grupo de coisas. 6. Listar em ordem.

Classificar

1. A partir de critérios estabelecidos, identificar características partilhadas e distinguir variações. 2. Organizar através de refinamentos sucessivos, formando conjuntos cada vez mais específicos até determinado limite. Pode resultar desse refinamento uma árvore hierárquica descritiva das relações de inclusão (contém ou está contido), sendo sua raiz o conjunto universo. 3. Reunir o que é comum, separando o que é diferente; ordenar por semelhanças. 4. Separar em grupos, ordenar e marcar, a partir de critérios.

Compilar

1. Reunir. 2. Recolher e selecionar itens ou informações, formando conjuntos. 3. Alistar. 4. Reunir coisas de naturezas semelhantes e separá-las em alguma organização.

Consultar

1. Perguntar. 2. Conferir, checar, verificar. 3. Pesquisar em alguma fonte (um dicionário, por exemplo). 4. Verificar para saber. 5. Buscar informação. 6. Ir ao médico. 7. Submeter um indivíduo, objeto ou instituição às opiniões de um especialista ou pessoa experiente em um assunto para produzir um processo de melhoria, cura ou alternativa de condução.

Documentar

1. Criar ou apresentar registros que comprovam algo. Uma das principais operações formadoras de memória. 2. Registrar existência passada ou presente com intuito de preservação. 3. Registrar o que se considera verdadeiro. 4. Tornar verdadeiro, legitimar. 5. Colocar em ordem com objetivo de legitimar. 6. Registrar para o futuro. 7. Memorizar, guardar lembranças de fatos importantes. 8. Formalizar.

Divulgar

1. Tornar pública uma informação ou idéia, dirigida a alguma pessoa, ou a um grupo. 2. Mostrar para todas as pessoas; levar informação; tornar disponível para conhecimento. 3. Transmitir, expandir, gritar, falar, comunicar, ditar. 4. Chamar a atenção do público da maneira mais abrangente possível para se mostrar um trabalho ou produto; fazer com que várias pessoas tomem conhecimento sobre algo.

Expor

1. Mostrar, demonstrar, apresentar alguma coisa para um público; tornar público. 2. Mostrar para se mostrar; colocar-se para o exterior. 3. Mostrar a outras coisas que causam interesse. 4. Trazer para a superfície. 5. Explicitar; esclarecer de maneira transparente os conceitos apresentados. 6. Divulgar. 7. Exibir em um espaço determinado; revelar ou exibir em destaque algo costumadamente não mostrado, em espaço normalmente público e específico para este fim; implica disponibilizar aos interessados.

Guardar

1. Assegurar proteção e preservação; uma das funções básicas de arquivos e museus. 2. Acondicionar em lugar seguro. 3. Tirar da circulação, reter. 4. Manter. 5. Memorizar. 6. Deter algo exclusivamente para si por desejo, posse ou cobiça. 7. Colocar uma coisa de volta em seu lugar.

Identificar

1. Encontrar algo que se deseja em determinado conjunto; reconhecer. 2. Reconhecer o que é perfeitamente igual ou transformar em idêntico. 3. Dizer o que é, colocar nome e caracterizar, distinguir dos demais. 4. Nomear, rotular, marcar ou seriar, numerando. 5. Colocar rótulos com nome e número. 6. Qualificar como sendo de um certo grupo.

Indexar

1. Criar lista, tabela ou fichário que relacione um objeto ou informação a um código que represente sua localização, tipo ou característica de interesse. A intenção nor-

mal é facilitar o acesso a exemplar ou informação específicos em um conjunto de similares. 2. Criar etiquetas específicas para cada coisa. 3. Colocar em ordem, segundo critérios que facilitem a localização. 4. Invenção de uma lista que faz referência a outra coisa. 5. Codificar, marcar as coisas com números que representam ordens; catalogar.

Localizar

1. Identificar uma posição ou espaço adequado a um objeto conforme uma regra de organização. 2. Procurar e achar alguma coisa, lugar ou alguém. 3. Associar alguma coisa a um registro numérico ou mnemônico. 4. Encontrar na memória.

Ordenar

1. Eleger determinado critério, numérico ou alfabético, etc., que reflita ou determine um padrão e usá-lo para organizar elementos em seqüência, relacionando-se, por isso, a um começo físico, histórico ou ontológico. 2. Comandar, mandar, controlar, pressupondo lei, instituição e, em última análise, convenção. 3. Organizar, colocar em ordem. 4. Colocar uma coisa após outra. 5. Colocar no lugar que se considere correto.

Organizar

1. Arranjar metodicamente visando formar um corpo funcional ou bases para operações subsequentes. Geralmente envolve ordenação e/ou classificação, bem como espaço circunscrito (físico ou não) onde ocorre a operação. 2. Inventar meios de colocar objetos de modo a facilitar sua localização posterior; arrumar. 3. Pensar em ordem e ordenar em pensamento. 4. Enfileirar.

Quantificar

1. Aplicar grandezas matemáticas, tais como peso, medida e quantidade, geralmente deixando de lado características qualitativas, para analisar e/ou definir um ou mais conjuntos. 2. Contar, priorizar o número dando menor importância à qualidade.

Registrar

1. Fazer anotações de modo geral. 2. Escrever em forma de documento. 3. Deixar escrito em várias vias. 4. Marcar tornando a marca indelével. 5. Batizar no cartório. 6. Identificar um indivíduo ou coisa através de fichas de dados organizados em fichário.

Reunir

1. Juntar alguma coisa em um lugar. 2. Juntar elementos que estão dispersos. 3. Colocar tudo no mesmo lugar. 4. Agrupar coisas afins, agrupar matéria. 5. Unir novamente. 6. Encontrar. 7. Encontrar para discutir, com organização, pauta e objetivo.

Selecionar

1. Fazer escolhas dentre um grupo, destacando o único. 2. Escolher através de padrões mínimos. 3. Separar, segundo determinado critério. 4. Pegar os melhores. 5. Submeter vários indivíduos a um processo de testes e avaliações para a escolha de um, para preencher requisitos de cargo, função, ou critério.

Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais *

La Biennale di Venezia; Carnegie International; Bienal de São Paulo; Documenta; Bienal de Sydney; Bienal de Pontevedra; Bienal de Istambul; Bienal de la Havana; Bienal de Lyon; Manifesta; Bienal de Johannesburg; Bienal de Berlim; Bienal de Montreal; Site Santa Fé; inSite San Diego/Tijuana; Bienal de Yokohama; Bienal del Grabado de Cracóvia; Bienal Pan-Asiática de Brisbane; Bienal de Kwanju; Mostra de Gravura de Curitiba; Bienal de Cuenca; Bienal de Dakar; Bienal do Mercosul; Bienal de Lima; Bienal del Grabado de Puerto Rico; Bienal do Cairo; Whitney Biennial; Bienal de Delhi; Bienal de Alexandria; Bienal de Firenze; Bienal de Liverpool; Bienal de Valencia; Bienal de Lublijana; Bienal de Barcelona; Bienal de Guadalajara; Bienal de Buenos Aires; Bienal de Tirana.

Existem hoje mais de quarenta Bienais ao redor do mundo, o suficiente para manter curadores de arte contemporânea ocupados todo o tempo com visitas e pesquisa, fazendo, desse modo, a alegria de seus agentes de viagem, pois representam deslocamentos e estadias em diferentes latitudes do planeta numa média de duas exposições por mês durante um biênio. Dentro desta perspectiva pode-se dizer que mostras bienais ou de caráter sazonal alimentam o turismo cultural, ao mesmo tempo em que desenham uma nova geografia do mundo das artes, integrando regiões distantes e internacionalizando a cultura. Se o modelo é positivo no sentido de demarcar um território para o diálogo e o intercâmbio entre diversas práticas artísticas e culturais, ele também tem se mostrado uma eficiente estratégia no sentido de articular e consolidar uma economia internacional da arte, constituindo-se num setor específico dela.

Baseada no modelo das feiras internacionais, realizadas a partir da segunda metade do século XIX, a Bienal de Veneza, criada em 1895, já fora concebida como uma estratégia econômica. Após a reunificação da Itália, as cidades do norte do país – Mântua, Ferrara, Milano, Torino, entre outras –, apoiadas por investimentos de capital alemão, lançaram-se num acelerado processo de desenvolvimento e modernização com a implantação de indústrias e a intensificação do comércio. Devido à singularidade de sua geografia, Veneza, no entanto, não se prestava à adoção desse modelo de desenvolvimento. Assim, sua notoriedade como ponto turístico, objetivo obrigatório de grande parte dos viajantes no século XIX, oferecia-se como alternativa natural ao desenvolvimento de sua economia. Dessa forma, a cidade procurou incrementar o turismo por meio da inclusão de uma mostra internacional de arte em seu calendário de eventos. Nada mais natural que promover, numa das mais belas realizações do engenho humano, um encontro sistemático de artistas e intelectuais representando seus países, numa competição internacional em busca da beleza universal, conforme o ideário daquele período. Assim, a cidade procurava estimular visitas regulares de especialistas e dilettantes da arte. O conceito, organização e modelo econômico revelaram-se eficientes para o desenvolvimento da cidade e hoje Veneza abriga, além da sua centenária *Biennale*, festivais regulares de cinema, música, teatro, mostras de *design* e arquitetura.

Quase 50 anos depois, quando da realização da I Bienal de São Paulo, em 1951, os mesmo componentes econômicos se faziam presentes no projeto proposto pelo então recém-criado Museu de Arte Moderna da cidade (1948). Embora a paisagem natural ou aquela criada pelo homem não fizessem de São Paulo um ponto privilegiado para o turismo, um dos objetivos declarados dos organizadores da Bienal era transformar a cidade – que na época contava com um milhão e meio de habitantes – em um novo pólo cultural, um novo centro internacional para as artes, uma referência para o mundo, durante o período de reconstrução que se seguiu ao fim de Segunda Guerra Mundial e nos primeiros estágios da guerra fria. Sob a regência do final do Modernismo, o programa visava à internacionalização do circuito artístico local, promovendo um confronto sistemático entre a produção artística nacional e a das regiões hegemônicas. Em cinquenta anos de atividades re-

La Biennale di Venezia; Carnegie International; Bienal de São Paulo; Documenta; Bienal de Sydney; Bienal de Pontevedra; Bienal de Istambul; Bienal de la Havana; Bienal de Lyon; Manifesta; Bienal de Johannesburg; Bienal de Berlim; Bienal de Montreal; Site Santa Fé; inSite San Diego/Tijuana; Bienal de Yokohama; Bienal del Grabado de Cracóvia; Bienal Pan-Asiática de Brisbane; Bienal de Kwanju; Mostra de Gravura de Curitiba; Bienal de Cuenca; Bienal de Dakar; Bienal do Mercosul; Bienal de Lima; Bienal del Grabado de Puerto Rico; Bienal do Cairo; Whitney Biennial; Bienal de Delhi; Bienal de Alexandria; Bienal de Firenze; Bienal de Liverpool; Bienal de Valencia; Bienal de Lublijana; Bienal de Barcelona; Bienal de Guadalajara; Bienal de Buenos Aires; Bienal de Tirana.

Today, more than forty biennial art exhibitions in different countries keep contemporary art curators and related professionals busy, visiting shows, making contacts, developing research, and generating brisk business for travel agents. After all, many art professionals travel to an average of two art exhibitions per month, producing significant demand for lodging and transportation. From this standpoint, biennial or seasonal exhibitions can be said to boost cultural tourism at the same time that they designate a new geography for international art, integrating remote regions and globalizing world culture. Whereas this exhibition model clearly demarcates a space for the dialogue and exchange of artistic and cultural practices, it also represents an efficient strategy for the articulation and consolidation of an international art economy.

Created in 1895 on the model of world's fairs organized after the second half of the nineteenth century, the Venice Biennale was conceived as an economic strategy. After Italy's reunification in 1861, German investments launched the economies of northern Italian cities such as Mantua, Ferrara, Milan, and Turin in an accelerated development and modernization process that led to the development of manufacturing companies and the intensification of trade. At the moment, industrialization replaced the agriculture-based economy of the northern region of the country. Because of its unique geographical features, however, Venice was not fit to adopt this development model. However, as a prominent tourist destination for nineteenth century travelers, the city possessed a natural alternative for its own economic planning and development. Venice sought to boost incoming tourism by including an international art show in its calendar of events. It was the logical thing to do: to promote, in a city that represents one of the most mesmerizing accomplishments of humankind's creative genius, a systematic encounter of artists and intellectuals representing their countries at an art competition steered by contemporary ideas. In so doing, the city aimed to stimulate regular visits by scholars and art dilettantes. The concept proved beneficial to the city's development. Today, besides its century-old art biennale, Venice hosts an opera season; regular music, film, and theatre festivals; and a design and architecture biennial.

In 1951, at the opening of the first Bienal de São Paulo, nearly fifty years after the start of the Venice Biennale, similar economic strategies underpinned a program designed by the newly created Museu de Arte Moderna of São Paulo (1948). Although the natural and man-made cityscape did not make São Paulo privileged travel destination, Bienal organizers openly demonstrated their intention to transform the city – by this time with 1.5 million inhabitants – into a cultural hub and international art centre during a period of reconstruction after the end of World War II and during the early stages of the Cold War. Under the sway of modernist thinking, the program attempted to internationalize the local artistic circuit.

* Texto publicado originalmente na *Revista USP*, São Paulo, n. 52, p.72-77, dez.-fev. 2001-2002. (N.E.)

* English version of the text "Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais", revised by the author, published at: *Beyond the box: diverging curatorial practices*, edited by Melanie Townsend. Toronto: Banff Centre Press, 2003. p. 61-67. (Ed.)

gulares, ela representou a possibilidade de renovação e mobilização sistemática da comunidade artística brasileira, uma oportunidade de intercâmbio cultural com o cenário artístico mundial.

Apesar dos problemas inerentes desse modelo de exposição – apresentar um panorama internacional a cada dois anos que tenta acompanhar a dinâmica e a diversidade da produção artística – e apesar dos altos e baixos no prestígio e na pertinência ao longo de sua história – falta de especificidade, relevância e profissionalismo em seus objetivos conceituais e políticos –, a Bienal de São Paulo continua a ser o mais importante evento artístico do país, uma instituição cultural consolidada, a despeito da política local, e um espaço efetivo para o debate cultural internacional. Se hoje a arte brasileira logrou uma identidade própria, de caráter cosmopolita, no quadro das produções artísticas oriundas da América Latina, deve-se fundamentalmente ao trabalho desenvolvido pela Bienal de São Paulo. Entretanto, seu legado vai além do meio artístico, adquirindo propriedades que apenas podem ser percebidas extramuros – na cidade, no país, na mente das pessoas –, representada pelas idéias que ela introduziu, as questões e debates que ela levantou, as experiências que ela proporcionou para o conhecimento, a sensibilidade e a imaginação. Finalmente, a cidade não se converteu num pólo turístico, mas num grande centro econômico que oferece a seus moradores e visitantes uma sofisticada rede de serviços gastronômicos e de consumo, assim como uma consolidada estrutura para entretenimento cultural capaz de agradar a todos os gostos.

Nos últimos quinze anos, com a expansão da globalização e do multiculturalismo, temos assistido à explosão de mostras internacionais de arte que adotam o modelo de Bienal, apoiando-se nas políticas da diplomacia cultural e jogando com as noções de identidade nacional. Na verdade, o que se percebe com esse fenômeno é o fato de que diversas cidades em diferentes partes do mundo adotam essa estratégia como meio de ganhar visibilidade e inscrever-se no circuito internacional da economia e da cultura. Apesar das idiossincrasias do modelo – competição entre artistas e países, balanços regulares da produção artística internacional, promoção de “estilos, tendências e novidades” no circuito –, ele parece atender às demandas de espaços urbanos que se querem globalizados. Entretanto, não há nada de novo nesse sistema que parece reproduzir-se infinitamente. Ao contrário, ele afirma cada vez mais a economia, em detrimento da arte ou da cultura. Artistas, curadores, críticos, galeristas, patronos e patrocinadores alimentam um sistema de produção muito bem definido e em nada diferente de qualquer modo de produção industrial. Divisão do trabalho, hierarquia, competências, tarefas e encargos definidos e delimitados transformaram os participantes desse processo em importantes agentes da indústria cultural, que movimenta carregamentos de turistas, *art amateurs* e profissionais ao redor do mundo.

Em tempos de cultura como espetáculo, a produção de arte tornou-se central para a cultura globalizada, atraindo público e investimentos financeiros sem precedentes na história da humanidade. Entretanto, a compreensão desse fenômeno e das práticas artísticas a ele relacionadas tende a radicalizar-se em dois pólos não-interativos. De um lado, discursos acadêmicos pós-modernistas têm sido aplicados a trabalhos de arte como comentários de auto-legitimação, fazendo com que a produção artística seja percebida como ilustração de princípios teóricos colocados anteriormente ao aparecimento do trabalho. Nesse caso, os discursos contam muitas vezes com a colaboração de artistas e curadores que operam voltados à manutenção desse sistema que os criou. De outro, discursos de política cultural têm proposto (instrumental ou criticamente) o uso de mostras de arte para a renovação urbana, turismo cultural ou outros objetivos pragmáticos. Ambas as discussões deixam de lado algumas considerações fundamentais: estão as Bienais definindo novas relações sociais/políticas/culturais num mundo globalizado? Estão elas mudando o entendimento da arte e sua relação com o mundo? Estão elas mudando a prática artística e seus territórios relacionados (curadoria, crítica, política cultural)? São elas redundantes ou entrópicas? Estão seus curadores ajudando a melhorar o diálogo entre diversos grupos étnicos e culturais, ou são eles apenas agentes sofisticados do capital globalizado que promovem/apóiam mostras bienais? Estão essas exposições dando realmente voz a comunidades ou culturas marginalizadas? Que tipo de conhecimento esse sistema está produzindo?

In fifty years of regular activities, the Bienal has represented the possibility of renewal and the mobilization of the Brazilian artistic community – an opportunity for cultural and creative interaction with the international art world. This model of art exhibition – an international survey attempting to encompass the dynamism and diversity of global art production every two years – has inherent problems. But despite the ups and downs in its prestige and pertinence and despite a lack of specificity, relevance, and professionalism in its conceptual and political goals, the Bienal de São Paulo continues to be the most important art event in the country. It is a consolidated cultural institution that, in spite of local politics, provides an effective space for international cultural debate. If today Brazilian art has asserted its cosmopolitan self-identity within the framework of art produced in Latin America, this self-assertion rests primarily on the accomplishments of the Bienal de São Paulo. Yet, the Bienal's legacy goes beyond the artistic milieu to forge assets that could only be perceived *extra-muros* – in the city, in the country, and in peoples' minds – represented by the ideas it introduced, the issues and debates it raised, and the experiences it provided in knowledge, sensibility, and imagination. Ultimately, however, São Paulo was not transformed into a preferred tourist destination: it was turned into a major business centre that offers dwellers and visitors a circuit of fine restaurants, sophisticated shops and stores, as well as music, film, and theatre facilities with programs to please any taste.

After fifteen years of globalization and multiculturalism, we have been witnessing a boom in international art exhibitions designed in the biennale model, supported by policies of cultural diplomacy and using notions of national identity. Actually, this trend is evident in several cities around the world that have adopted cultural tourism as a way to gain visibility and to secure place in the international arena of economy and culture. Notwithstanding the model's idiosyncrasies – namely competition among artists and countries, the regular assessment of art produced worldwide, and the promotion of new styles, trends, and developments within the art circuit – it seems to meet the demands of urban spaces wishing to be part of globalization. However, there's nothing new in the system, which seems to reproduce endlessly. On the contrary, it still seems to validate economy more than art or culture. Artists, curators, critics, art dealers, patrons, and sponsors nurture a clearly defined production system that does not differ from all other means of industrial production. Labour division, hierarchy, tasks, and explicit duties have turned the participants in this process into important agents of the cultural industry – an industry that caters to the flocks of tourists, art amateurs, and professionals throughout the world.

In these times of “culture as a spectacle,” artistic production has become a central catalyst for globalized culture, attracting audiences and financial investments without precedent. However, critical thinking regarding this phenomenon tends to be polarized into two non-interactive extremes. On one hand, discourses on cultural policy have proposed the use of art exhibitions for urban renovation, cultural travel, or other pragmatic objectives – all in keeping with the traditional biennale model. On the other hand, postmodern scholarly discourses have been applied to artworks as self-legitimizing annotations, allowing artistic production to be viewed as an illustration of theoretical principles posed even before the artwork is created – a deconstruction of practice not easily accommodated by the biennale. Ironically, these latter discourses often count on the collaboration of artists and curators who want to maintain the status quo of the biennale model, along with its cult of celebrity. Both discussions fail to take into account some fundamental considerations: Are biennial shows defining new social/political/cultural relations in a globalized world? Are they modifying the interpretation of art and its relation with the world? Are they shifting artistic practices and their related territories (curatorial design, criticism, cultural policy)? Are they redundant or entropic? Are these exhibition curators contributing to an enhanced dialogue involving diverse cultural groups, or are they merely sophisticated agents of the globalized capital that funds/sponsors culture on the margins? What kind of knowledge is this system producing?

O importante seria que cada uma dessas exposições, em lugar de repetir o modelo criado por Veneza, questionasse continuamente o formato dessas mostras baseadas até agora na diplomacia cultural ou em noções de nacionalidade, uma fórmula mais afeita às feiras universais e aos jogos olímpicos. Melhor seria se elas desenvolvessem projetos baseados na colaboração internacional, interdisciplinar e intercultural, reconhecendo os desafios de um mundo onde as identidades são fluidas e as fronteiras transgredidas, onde o local e o global estão inexoravelmente ligados, onde política é muito mais uma prática cultural que institucional, e onde as contradições, antes de serem resolvidas, são o espaço dinâmico da invenção criativa. “Deveriam se mostrar como um exercício de liberdade e do que ela põe em movimento, resgatando a tradição das práticas artísticas que lutaram para criar um espaço para a cultura, um espaço que se recusa a ser instrumentalizado” (Susan Buck-Morss).

É essencial repensar o papel e os propósitos das exposições bienais, já que existe uma consciência de que o modelo tornou-se um instrumento eficiente para cidades que buscam o reconhecimento e a afirmação internacional. Melhor seria se elas trabalhassem a possibilidade de novas referências potenciais, de parâmetros críticos e critérios qualitativos para uma forma de engajamento político outro, mais experimental e lúdico, livre de pressuposições ideológicas, mostrando-se capazes de se reciclarem a cada nova exposição. Deveriam concentrar-se em atrair e conquistar os múltiplos públicos que habitam essas regiões, sistematizando o debate sobre o olhar e a percepção das diversas práticas artísticas e culturais, estabelecendo um diálogo imprevisível entre eles. Talvez, assim, as contradições de lugares multiétnicos, dinâmicos, fragmentados e de sistemas politicamente divididos, globalmente produzidos e capitalizados por corporações que alimentam a criação de Bienais se tornassem produtivas para os artistas e demais agentes culturais que operam dentro dessas exposições periódicas e no contexto em que elas se inscrevem. Desse modo, o público, entidade abstrata da qual pouco sabemos, e os milhares de turistas que procuram esses *blockbuster shows* talvez tivessem a oportunidade de uma interação, de uma outra percepção do lugar visitado, recuperando o significado da viagem. Mas isso já é uma outra história.

(I.M.)

Instead of repeating the Venetian model, each exhibition should be continually questioning its very format, hitherto based on cultural diplomacy or notions of nationality – a formula more akin to world’s fairs and the Olympic Games. It would be better for artists and exhibition curators to design and carry out projects based on interdisciplinary, intercultural, and international collaboration, taking into account the challenges of a world of fluid identities and trespassed borders – one in which local and global are inexorably linked, where politics is a cultural rather than institutional practice, and where such unresolved contradictions provide the dynamic space of creative inventiveness. As Susan Buck-Morss notes: “They ought to show themselves as an exercise of freedom and of that which this freedom sets in motion, thus retrieving the tradition of those artistic practices that endeavoured to create a space for culture, a space that shuns instrumentalization.”¹ Artists and curators should, as they have historically done, break models rather than stagnate within the confines of institutional/biennale protocol.

It is critically important to rethink the role and the purpose of biennial art exhibitions in view of the awareness that the existing model is an efficient instrument for cities seeking recognition and assertion in the world scene. Ideally, these exhibitions would address new references, critical guidelines, and qualitative criteria for a different sort of political engagement – one that is more experimental and fun, rid of ideological assumptions that are bound to be recycled at each new show. They ought to focus on attracting and captivating the diverse audiences of these regions by focusing the debate on contemporary visibility and enhancing the presentation of diverse cultural and artistic practices creating a new and unpredictable dialogue for each biennial exhibition. Perhaps then the contradictions of multi-ethnic, dynamic, and fragmented biennial sites and their subsequently politically divided, globally produced systems, capitalized with corporate funds that nurture the creation of these exhibitions, would become productive outlets for artists and other cultural producers, as was the original intention. Then the public – this abstract entity somewhat unknown to us – the thousands of tourists that flock to these blockbuster shows, may be given an opportunity to interact with and have a different perception of the place they visited, the unique experience they had.

(I.M.)

¹ I wish to acknowledge the fruitful discussions with Susan Buck-Morss, quoted here, on the subjects addressed in this text.

Arquivo Histórico Wanda Svevo

Horários de funcionamento

das 8 às 17h de segunda a sexta-feira

Atendimento à pesquisa

das 13 às 17h de segunda a sexta-feira

Telefones de contato

5576 7633 Adriana Villela (Coordenação)

5576 7635 Renata Zago (pesquisa)

Endereço de visitaçã

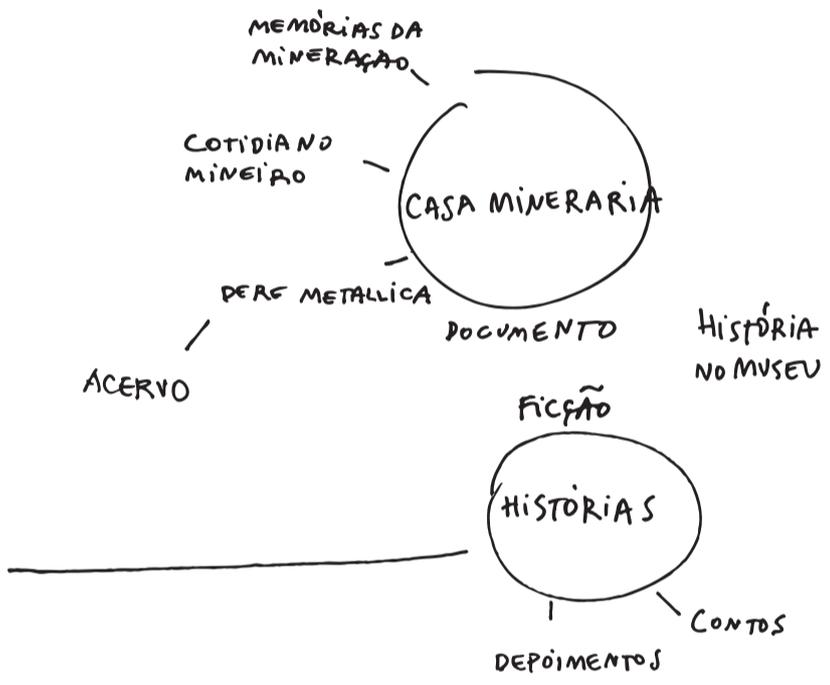
Fundação Bienal de São Paulo

Parque do Ibirapuera - Portão 3 - 2º an

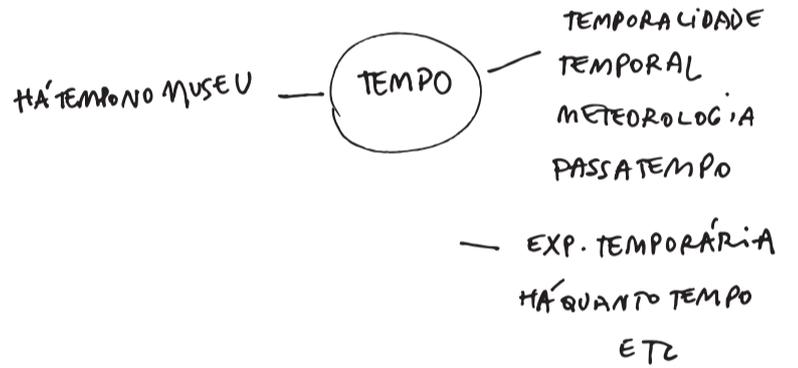
04094-000 São Paulo SP



ALÉM DO MUSEU



HISTÓRIA NO MUSEU



PALAVRA DE MUSEU



S'il tempo é brutto, Venezia é brutta¹ *

The Venice of to-day is a vast museum where the little wicket that admits you is perpetually turning and creaking, and you march through the institution with a herd of follow-gazers. There is nothing left to discover or describe and originality of attitude is completely impossible.

Henry James, "Venice", *The Italian Hours*, 1909.

Se em 1882, treze anos antes da primeira *Biennale di Venezia*, Henry James descreveu a cidade como uma grande balbúrdia, cheia de turistas, saturada e agastada pelo comércio e mercantilização de seus encantos e sua história, - "The condition of this ancient sanctuary is surely a great scandal." - o que terá restado ali para nós, viajantes contemporâneos, ao início do século XXI?

Não muito, para não dizer nada, ou apenas aquilo que se pode esperar de um grande museu, ator central na cultura do espetáculo e no *mass-media* da atualidade. "The Venetian have had from the beginning of time the pride of their processions and spectacles, and it's a wonder how with empty pockets they still make a clever show." De um lado, a fascinante e orgulhosa cidade dos Dodges, entre as primeiras e mais antigas democracias européias (ainda que na prática a história fosse um pouco diferente), é objeto de uma vasta bibliografia e de uma infundável quantidade de imagens, que a colocam entre as supremas aspirações de qualquer espírito romântico e apaixonado que se lance numa viagem, qualquer viagem. "Venice has been painted and described many thousands of times, and of all the cities of the world is the easiest to visit without going there. Open the first book and you will find a rhapsody about it; step into the picture-dealer's and you will find three or four high-coloured 'views' of it. There is notoriously nothing more to be said on the subject." De outro, distante das elegias românticas de Ruskin e das encantadas descrições dos viajantes dos séculos passados - "reading Ruskin is good; reading the old records is perhaps better" - a cidade hoje converteu-se numa espécie de disneylândia, com a diferença de que ali tudo é histórico, é de 'verdade'... Bem, até certo ponto. O espaço e a arquitetura sim, mas "you are reminded from the moment of your arrival that Venice scarcely exists any more as a city at all; that she exists only as a battered peep-show and bazaar." O que antes fora uma das capitais européias dos prazeres e dissipações, submeteu-se ao desejo normatizado, a toda ordem de vulgaridades, as imperiosas demandas da indústria do turismo, ao mal-humor dos habitantes locais, obrigados a conviver com hordas de visitantes que chegam e partem todos os dias, mais interessados nos pombos de San Marco que na arquitetura da catedral: "the barbarians are in full possession and you tremble for what they may do." Invadida, finalmente, por todos os lados, arcadas e *piazzettas* transformaram-se numa sucessão de lojas de souvenirs para turistas, cheias de gôndolas fluorescentes de Taiwan e máscaras de papel machê de Hong Kong. ... "if Venice, as I say, has become a great bazaar," disneylândia de verdade, no melhor dos casos um museu, "this exquisite edifice [a catedral de San Marco] is now the biggest booth."

Espécie de babel contemporânea, reconstruída todos os dias já que, paradoxalmente, Veneza, depois das nove ou dez da noite, revela-se sonolenta e provinciana, quase deixando de existir (tudo bem, todos os museus têm hora para abrir e fechar), a cidade não se contenta em apenas oferecer ao desfrute dos visitantes seus conhecidos *pallazzi*, igrejas e museus, mas promove ainda uma série de outros eventos - "she has a thousand occasional graces" - como forma de manter e crescer o caixa: temporada de ópera, festival de cinema, mostras de arquitetura e design, e, principalmente, uma grande exposição de arte, *la Biennale di Venezia*. Tais eventos devem ser entendidos como atividades intrínsecas ao programa de um museu e, por assim serem, estão "associated with its idiosyncrasy, with its essence, with its silence, with its melancholy."

The Venice of to-day is a vast museum where the little wicket that admits you is perpetually turning and creaking, and you march through the institution with a herd of follow-gazers. There is nothing left to discover or describe and originality of attitude is completely impossible.

Henry James, "Venice", *The Italian Hours*, 1909.

In 1882 Henry James described the city as an enormous chaos, full of tourists, saturated and afflicted with commerce and the marketing of its charms and history - "The condition of this ancient sanctuary is surely a great scandal." That was thirteen years before the first *Biennale di Venezia*. What is there left for us, the travelers of the early twenty-first century?

Not much, or - rather - nothing at all, apart from what one would only expect to find in a major museum, leading actor in today's culture of entertainment and mass media. "The Venetian have had from the beginning of time the pride of their processions and spectacles, and it's a wonder how with empty pockets they still make a clever show." On the one hand the fascinating and proud city of the Dodges - among the first and oldest democracies in Europe (although, in practice, it may have been a somewhat different story) - is the object of a vast bibliography and of countless reproductions, all of which serve to establish it as one of supreme destinations for any passionate and romantic soul that sets out on a journey, any journey. "Venice has been painted and described many thousands of times, and of all the cities of the world is the easiest to visit without going there. Open the first book and you will find a rhapsody about it; step into the picture-dealer's and you will find three or four high-coloured 'views' of it. There is notoriously nothing more to be said on the subject." On the other, distant now from the romantic elegies of Ruskin and the enchanted descriptions of travelers from past centuries - "reading Ruskin is good; reading the old records is perhaps better" - the city has today become a sort of Disneyland, with the difference that here everything is historical - 'real' - but only up to a certain point. The space and the architecture do exist, but "you are reminded from the moment of your arrival that Venice scarcely exists any more as a city at all; that she exists only as a battered peep-show and bazaar." What used to be one of Europe's capitals of pleasure and distraction let itself be flooded by the gadgets of standardized gratification, giving in to all sorts of vulgarity, ranging from the unremitting demands of the tourist trade to the resentment of the local people obliged to live with hordes of visitors coming and going every day, and who generally seem more interested in the pigeons around San Marco than in the architecture of the cathedral: "the barbarians are in full possession and you tremble for what they may do." Invaded from all sides, colonnades and *piazzettas* ended up converted into a chain of souvenir shops loaded with fluorescent gondolas made in Taiwan and masks of papier-mâché from Hong Kong. ... "if Venice, as I say, has become a great bazaar," a genuine Disneyland, at most a museum, "this exquisite edifice [the Basilica of San Marco] is now the biggest booth."

A kind of contemporary Babel, rebuilt every day - paradoxical as it may seem, Venice becomes sleepy and provincial around nine or ten in the evening and almost ceases to exist (after all, museums do have opening and closing hours) - the city, not content with offering to the tourists' delight its famous *pallazzi*, churches and museums, has also created a series of different events - "she has a thousand occasional graces" - to assure and augment its income: opera season, film festival, exhibitions of architecture and design, and - last, but not least - a great art show: the *Biennale di Venezia*. Such events ought to be considered as intrinsic to the activities of a museum, and hence "associated with its idiosyncrasy, with its essence, with its silence, with its melancholy."

¹ Dito popular do Veneto.

* Texto publicado originalmente em: *Viaje a Venecia/ A Journey to Venice*. 49ª Bienal de Venecia, Pabellon de España, 2001. p. 86-91. (N.E.)

¹ Popular saying from Veneto.

* Originally published at: *Viaje a Venecia/ A Journey to Venice*. 49ª Bienal de Venecia, Pabellon de España, 2001. p. 145 (textos em Castellano/ English texts). Translated by Peter Wessel. (Ed.)

Criada em 1895, como uma mostra internacional de artes, segundo o modelo das feiras universais em voga ao final do século XIX, a Bienal de Veneza foi pensada como uma estratégia de estímulo e promoção do turismo, um modo local, considerando sua história, cultura e condições geográficas, de responder às demandas de desenvolvimento da economia da região e, conseqüentemente, sua inserção na economia do país – “the march of industry in united Italy must doubtless be looked at as whole, and one must endeavour to believe that it is through innumerable lapses of taste that this deeply interesting country is groping her way to her place among the nations.” Instalada nos espaços dos *Giardini*, a Bienal de Veneza consolidou-se como a primeira, e, por muitos anos, única competição internacional de artistas representando seus países, em pavilhões nacionais construídos exclusivamente para essas apresentações. “The original greatness must have been something tremendous. ...It was as if, at last, she had taken the human race at large... little or much, measuring it as she felt people more responsive or less so.” Não se colocava em questão o modelo institucional, representatividade e propósitos do empreendimento, nem sua pertinência ou descompasso ao processo de produzir, pensar e circular a produção artística. A Bienal, ao contrário, sempre serviu (e ainda quer servir) ao sistema político-econômico local, assim como o de um certo circuito internacional de artes, tendo sido um instrumento fundamental na difusão de um modelo de modernidade, sobretudo a partir dos anos 50, institucionalizando idéias, estilos e artistas elevados a “master-hands, the celebrities and winners of prizes – you may see them on the private gondolas in spotless white, with sashes and ribbons, and often with very handsome persons – [that] take the right of way with a[n] [un]pardonable insolence.”

Quando o jogo de interesses (diplomacia cultural, Guerra Fria, mercado de arte) ficou explícito e o paradigma ‘*biennale*’ foi desconstruído, ela entrou em crise, uma longa e debatida crise, e Veneza se transformou num “matter of strolling and chaffering, of gossiping and gaping, of circulating without a purpose.” Pior, com o correr dos anos o modelo passou a ser reproduzido em muitas partes – “this particularly happy instance, the cosmopolite habit, the modern sympathy, the intelligent, flexible attitude, the latest fruit of time” – como um instrumento eficiente para cidades e regiões buscando inserção, reconhecimento e afirmação internacional. Uma bienal pode sempre parecer funcional a elites provincianas de todos os cantos do planeta. “With cultivated and generous contemporary ways it reveals a pre-established harmony. ...it is always a comfort to know that they are there, as the sense of them on the spot is a part of the furniture of the mind...” Entretanto esses empreendimentos parecem que não se dão conta da emergência de um circuito artístico internacional operando acima de qualquer fronteira nacional, econômica ou cultural, assim como não reconhecem as transformações e novas demandas do debate cultural instauradas pela globalização, pelo multiculturalismo, pelas políticas das identidades, pelo pós-colonialismo etc. Mas isso já é uma outra questão, sobre a qual também já existe uma vasta bibliografia lotando as estantes dos *cultural studies*. “We do not profess, however, to undertake a scientific quarrel with these changes; we admit that our complaint is a purely sentimental one.”

“Dear old Venice has lost her complexion, her figure, her reputation, her self-respect; and yet, with it all, has so puzzlingly not lost a shred of her distinction.” Como uma velha senhora de respeito e reputação por suas memórias e conhecimento, que confere importância e legitimidade àquelas que compartilham a sua companhia e favores – “[she] sees everything that comes and goes, and takes it all in with practised eyes.” – *la Biennale di Venezia* ainda mobiliza profissionais e *amateurs*: diversos países ainda investem alguns milhares de dólares em seus pavilhões nacionais, enquanto outros, desprovidos deles, lutam por construí-los. Mais, quase impossível não reconhecer que todos os países, ricos ou pobres, mas atrelados, para o bem ou para o mal, a esse sistema internacional das artes visuais, concentram na participação em Veneza seus maiores esforços de política para o setor fora de suas fronteiras. Assim, a cada dois anos, em junho, uma nova exposição se inaugura a despeito “the latest atrocities perpetrated there. These latter are numerous and deep to be deplored...”

Created in 1895 after the fashion of the world fairs of the late XIX century, the Venice Biennial was conceived as a stratagem to stimulate and promote tourism; a typical manner – if we consider its history, culture and geographical location – to satisfy the demands for an economic development of the region and, consequently, its integration into the economy of the nation – “the march of industry in united Italy must doubtless be looked at as whole, and one must endeavour to believe that it is through innumerable lapses of taste that this deeply interesting country is groping her way to her place among the nations.” Installed on the grounds of the *Giardini*, the Venice Biennial established itself as the first – and, for many years, the only – international competition for artists representing their countries in national pavilions constructed exclusively for this purpose. “The original greatness must have been something tremendous. ...It was as if, at last, she had taken the human race at large... little or much, measuring it as she felt people more responsive or less so.” If any attention had been paid to acknowledge the institutional context, clarify the means and ends of the initiative, and explain the relevancy and proportion of what was shown to the process of thought, production and circulation in regard to artistic production, this was not easy to see. What is far more obvious is that the Biennial always has served (and goes on serving) a local political and economic system, as well as a certain international arts circuit, becoming a fundamental instrument in the creation and marketing of a certain type of modernity, especially from the beginning of the ‘50s when it began to institutionalize ideas, styles, and artists – the latter raised to the category of “master-hands, the celebrities and winners of prizes – you may see them on the private gondolas in spotless white, with sashes and ribbons, and often with very handsome persons – (that) take the right of way with a(n) [un]pardonable insolence.”

When the game of interests (cultural diplomacy, cold war, art market) became overt and the paradigm “*biennale*” was deconstructed, the Biennial was hit by a crisis – a long and much discussed crisis – and Venice became a “matter of strolling and chaffering, of gossiping and gaping, of circulating without a purpose.” Worse still: as years went by the model was imitated in many places – “this particularly happy instance, the cosmopolite habit, the modern sympathy, the intelligent, flexible attitude, the latest fruit of time” – as an efficient means for cities and regions in need of alliances, recognition and international prestige. A biennial will always seem useful to provincial elites no matter where. “With cultivated and generous contemporary ways it reveals a pre-established harmony. ...it is always a comfort to know that they are there, as the sense of them on the spot is a part of the furniture of the mind...” Meanwhile, those embarked on such endeavors seem to ignore the emergence of an international artistic circuit that thrives independently of any national, economic or cultural border, just as they also fail to perceive the changes and new requirements that the globalization, multiculturalism, politics of identity, post colonialism, etc., have introduced in the cultural debate. But this is another question on which there already exists a comparably large bibliography to crowd the shelves of the so-called cultural studies. “We do not profess, however, to undertake a scientific quarrel with these changes; we admit that our complaint is a purely sentimental one.”

“Dear old Venice has lost her complexion, her figure, her reputation, her self-respect; and yet, with it all, has so puzzlingly not lost a shred of her distinction.” Like an elderly lady – respected and reputed for her memory and knowledge – who lends weight and legitimacy to those who share her company and to whom she grants her favours – “[she] sees everything that comes and goes, and takes it all in with practised eyes” –, the *Biennale di Venezia* still puts professionals and *amateurs* in motion: several countries keep investing thousands of dollars in their national pavilions while others don’t yet have any strive to build them. Nevertheless, it cannot be denied that all of these countries – whether rich or poor, but for better or worse tied on a leash to this international system of visual arts – concentrate the larger part of their cultural resources abroad on their presence in Venice. So it is that every other year, in the month of June, a new edition of the exhibition is inaugurated in defiance of “the latest atrocities perpetrated there. These latter are numerous and deep to be deplored...”

A presença física dos pavilhões nacionais no território veneziano define, ao mesmo tempo, o caráter e os limites da Bienal. Trata-se de uma mostra organizada a partir da participação dos países, a nacionalidade. Mas isso não pode ser tomado como um valor em si, como uma forma de ascendência ou hierarquia de uns sobre outros, o nacionalismo, pois sempre deverá ser lembrado para onde as manifestações desse último conduziram e podem conduzir a humanidade. Além disso, desde a publicação, em 1978, do livro *Orientalism*, de Edward Said, cresceu enormemente nossa consciência sobre os modos e os meios de construção das identidades nacionais, principalmente através das representações culturais. Não estamos clamando por um retorno de um espaço autônomo ou idealista para elas, mas se não mantivermos uma perspectiva crítica sobre os temas relacionados com as representações nacionais (comércio, dominação, consumo de arte e cultura, acumulação de capital), seremos sempre tomados como ingênuos, para dizer o melhor [“You are obstructed and encaged; your desire for space is unsatisfied; you miss your usual exercise.”] O jogo já foi desmascarado. O modelo Veneza e sua práxis é definitivamente um assunto para museus. Faltam, no entanto, pavilhões para muitos países que já participam ou querem participar, e parece-nos extremamente saudável construí-los – “the dim confusion of faces is a magnificent composition” – como forma de evitar o aviltamento de artistas vindos de terras distantes, os chamados circuitos periféricos ou até aqui excluídos, em corredores e salas pouco dignas ou confortáveis aos seus trabalhos. Ignorar a existência dos pavilhões é um gesto inútil. Em última instância, eles representam territórios conquistados a expensas dos contribuintes nos respectivos países (e não há generosidade nem correção política que ordene e racionalize, por hora, essa discussão). Com os *Giardini* construídos como palco para a exposição das nacionalidades, a cidade, ponto de afluência de viajantes (busca da diversidade) e turistas (busca do conhecido) vindos de todas as partes, assumiria definitivamente seu caráter babélico, como um espaço para reverberação de todas as línguas que se ouvem por ali, pois elas parecem representar um dos últimos redutos das nacionalidades. “Their delightful garrulous language[s] helps them to make Venetian life a long *conversazione*.”

Repensar Veneza é, antes de tudo, um movimento de entrega, um gesto de amor: “...one hour of the lagoon is worth a hundred pages of demoralised prose.” Se a cidade é um museu (e do tipo clássico), definindo um território demarcado pela história, que se revela numa seqüência de galerias, exposições e *promenades*, a Bienal de Veneza é, portanto, parte do acervo desse grande museu. “The ages and the generations have worked their will on [that], and the wind and the weather have had much to say...” Por ter sido a primeira exposição nesse modelo há mais de cem anos, ela representa um acúmulo de vivências, boas ou más, uma memória, que ainda mobiliza o imaginário contemporâneo. “...but disfigured and dishonoured as [she is]...” O que necessita ser repensado, num trabalho de preservação compatível e articulado com a atualidade, é o programa e as estratégias de cada uma das edições da mostra, de modo a dar transparência, representatividade e pertinência ao projeto do museu. A Bienal de Veneza, assim como todas as outras quarenta e tantas bienais espalhadas pelo mundo, deve instrumentalizar a sua singularidade, procurar conferir especificidade ao seu programa, de modo que ela ainda “...may evoke the restlessness of a fresh curiosity, of methodical inquiry, in a gondola piled with references.”

(I.M.)

Referências Bibliográficas

JAMES, Henry. *The Italian Hours*. New York: Grove Press Inc., s.d.
“Venice”, 1882, p. 1-30; “The Grand Canal”, 1892, p. 32-52; “Two old houses and three young women”, 1899, p. 64-76; “Casa Alvisi”, 1902, p. 77-82; transcritos segundo original publicado em 1909.

LEON, Donna. *Morte no Teatro La Fenice*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WALLIS, Brian. “Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy”. In: SHERMAN, Daniel, ROGOFF, Irit (eds.), *Museum Culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 265-281.

The physical presence of the national pavilions on Venetian territory define at one and the same time the character and the limitations of the Biennial. At issue is an exhibition organized according to contributions from a number of countries; in other words a show whose organizing principle is nationality. But this cannot be taken as a value *per se*: the danger of letting nationality determine a hierarchy – making some more equal than others – should be clear to everyone who remembers where nationalistic attitudes led humanity to in the past and can very well lead it to again. Furthermore, since 1978, when Edward Said’s book *Orientalism* was published, our awareness of how our national identities are formed has grown considerably: basically through cultural representations. We are not clamoring for the restitution of an autonomous or idealistic space for them, but unless we maintain a critical perspective on topics related to national manifestations (business, power, consumption of art and culture, accumulation of capital) we might soon be accused of naivety – or, to put it better: “You are obstructed and encaged; your desire for space is unsatisfied; you miss your usual exercise.” The trick has been exposed. The Venetian model has once and for all become museum business. However, pavilions are still needed for many countries that already participate, or want to participate, and we would find it extremely salutary to build them – “the dim confusion of faces is a magnificent composition” – as a way to prevent the debasement of artists who arrive from distant countries, the so-called peripheric circuits or, until now, excluded, relegated to corridors and spaces neither appropriate to, nor worthy of their work. It would be foolish to try to ignore the existence of the pavilions. After all they do represent territories that have been conquered at the expense of the tax payers in their respective countries (and so far there is no sign of any generosity or political correctness to make up for, or explain, this situation). With the *Giardini* mounted as a stage for the exhibition of the nationalities, the city – confluence towards which travelers (in search of something new) and tourists (in search of something known) stream from all directions – finally acquires its character as a Babel; a space where all the languages that can be heard there may reverberate, for it seems to represent one of the last redoubts of nationalities. “Their delightful garrulous language[s] helps them to make Venetian life a long *conversazione*.”

Rethinking Venice is first of all an act of devotion, a gesture of love: “... one hour of the lagoon is worth a hundred pages of demoralised prose.” If the city is a museum (in the classical sense) defining a territory marked out by history and materialized in a series of galleries, exhibitions and *promenades*, the Venice Biennial may – accordingly – be considered a part of the heritage of this great museum. “The ages and the generations have worked their will on [that], and the wind and the weather have had much to say...” Having been the first exhibition of its kind, now more than a hundred years ago, it represents an accumulation of experiences, good as well as bad; a remembrance that still stirs the contemporary imagination. “...but disfigured and dishonoured as [she is]...” what needs to be rethought – in an effort to combine preservation with a modern sensibility and idiom – is the program and the strategies for each new edition of the exhibition so that the museum project may gain clarity, inclusiveness and relevance. The Venice Biennial should, just like the other forty something biennials scattered around the world, emphasize its originality and present a clearly differentiated program, so that it still “... may evoke the restlessness of a fresh curiosity, of methodical inquiry, in a gondola piled with references.”

(I.M.)

Bibliographical References

JAMES, Henry. *The Italian Hours*. New York: Grove Press Inc., s.d.
“Venice”, 1882, p. 1-30; “The Grand Canal”, 1892, p. 32-52; “Two old houses and three young women”, 1899, p. 64-76; “Casa Alvisi”, 1902, p. 77-82; transcription from the original, published in 1909.

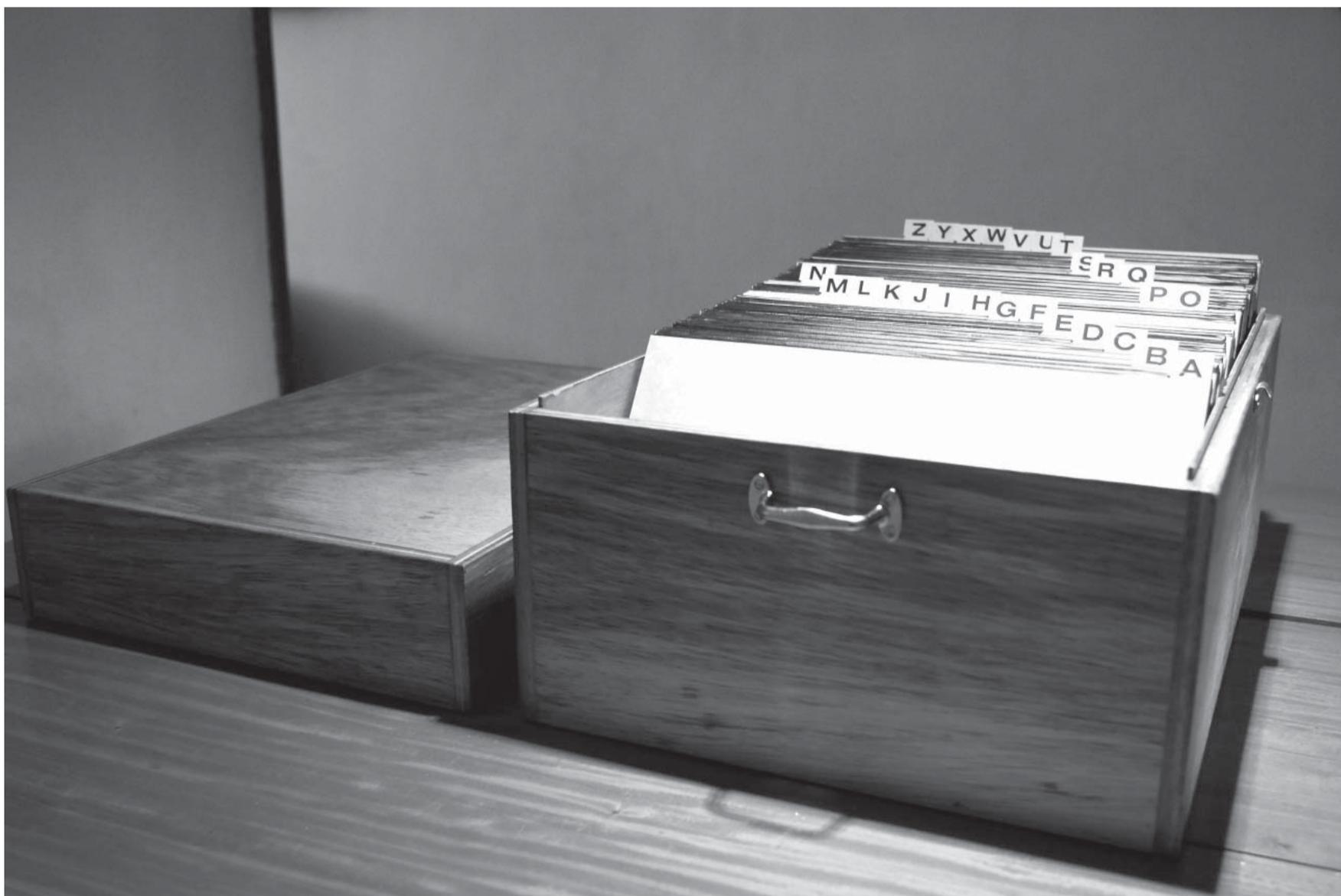
LEON, Donna. *Morte no Teatro La Fenice*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WALLIS, Brian. “Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy”. In: SHERMAN, Daniel, ROGOFF, Irit (Eds.), *Museum Culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 265-281.

De Re Metallica (ref. p. 6, 7)

Publicado em 1556, *De Re Metallica* é um tratado em latim, um marco na história da mineração e da metalurgia. Escrito por Georgius Agricola, contém informações sobre diversos assuntos relacionados à prática da mineração – desde procedimentos técnicos de extração e tratamento, engenharia mecânica e ventilação, até a descrição dos tipos de doenças comuns ao trabalho e formas de prevenção. O manual era encontrado na entrada das minas, preso com correntes, e trazia instruções acessíveis para qualquer usuário. Junto ao texto, foi publicada uma série de mais de 270 ilustrações em xilogravura, com detalhes dos procedimentos técnicos. Segundo o autor, as imagens serviriam tanto como um sistema de apoio aos leitores, como para manter a integridade das informações contidas no texto, caso houvesse mudanças na linguagem no decorrer do tempo. *De Re Metallica* foi usado como guia de trabalho para mineiros e metalúrgicos por 180 anos, até a publicação da obra de Schlüter, em 1738. A tradução para o inglês data de 1912, feita por Herbert Clark Hoover (presidente dos Estados Unidos de 1929 a 1933), e sua esposa, Lou Henry Hoover.

First published in Latin, in 1556, Georgius Agricola's *De Re Metallica* is a landmark treatise on the history of mining and metallurgy. It embraces diverse subjects related to practical mining and smelting – from ore extraction and processing, mechanical engineering and ventilation, to accounts of the diseases prevalent among miners, along with the means of preventing them. This textbook could be found at mine entrances, where it hung from chains, making instructions readily available to all users. It is illustrated with over 270 woodcuts that provide detailed descriptions of mining operations. According to the author, these illustrations serve the cause of information, both as support for readers and as means to ensure the understanding of the text content in case of language changes over time. *De Re Metallica* remained the standard textbook on mining and metallurgy for over 180 years, until Schlüter published his book in 1738. The English translation of 1912 is by former U.S. President Herbert Clark Hoover (1929 – 1933) and his wife, Lou Henry Hoover.



Arquivo da Casa Mineraria constituído a partir de imagens do livro *De Re Metallica*, organizadas por ações/verbos (v. p. 6, 7).

Purificando a mina, o corpo e a casa* Purifying the mine, the body, the house*



Johann Daniel Milius, *Philosophia reformatata*, Frankfurt, 1622. In: *Fabricius*, 1989, p. 19¹.

Na imagem acima, os alquimistas bebem o ‘vinagre da fonte’, o ‘leite da virgem’ e a ‘água da vida’ na preparação que antecede os primeiros passos para extrair a *prima materia* de uma mina. Após consumirem a extraordinária bebida conhecida como “nosso vinho” (*vinum nostrum*), os alquimistas estarão prontos para adentrar as profundezas sombrias da montanha e começar sua árdua mineração². Só então a “matéria prima” será extraída da rocha, processada e refinada.

A água é introduzida nos processos de mineração desde os rituais de proteção ao mineiro, antes de sua descida ao subsolo. A partir daí ela é utilizada ao longo de todo o processo, sendo tão significativa quanto nas fases alquímicas de purificação material e espiritual. Ativa na limpeza da matéria bruta, a água é um dos meios para se atingir o objetivo final: alcançar as partes preciosas. Embora aparentemente dissociadas das águas simbólicas da alquimia, as águas da mineração também carregam seus símbolos ressonantes – e são igualmente purificadoras.

A mineração faz parte da busca alquímica, sendo que muitos alquimistas foram indivíduos que no curso da história contribuíram para produzir conhecimento sobre a prática da mineração. No prefácio de *De Re Metallica*, Georgius Agricola reconhece a existência de pouquíssimos textos sobre o “assunto dos metais” precedendo seus próprios escritos. Segundo ele, era “ainda mais fantástico que hajam tantos alquimistas capazes de produzir artificialmente ligas de metal, além de transmutar um metal em outro.³” Até a publicação de sua obra, eram os alquimistas que detinham grande parte dos conhecimentos sobre metalurgia.

The alchemists in the image are drinking the ‘fountain’s vinegar’, the ‘virgin’s milk’ and the ‘water of life’, as preparation before taking the first steps into attaining the *prima materia* from a mine. After drinking this remarkable cocktail, termed ‘our wine’ (*vinum nostrum*) the alchemists are ready to walk into the dark crevices of the mountain to begin their arduous mining². Then the ‘primal matter’ is removed from the rock, to be processed and refined.

In the ritualised moment of protecting the miner before entering underground, water is introduced into the processes of mining. It is used throughout and is as meaningful as it is within the alchemical stages of spiritual and material purification. Active in cleaning the gross matter, it is one of the means through which to achieve the final goal of reaching the precious parts. Although apparently disconnected from the symbolic waters of alchemy, the waters of mining too carry its resonant symbols – and are just as purificatory.

Mining is part of the alchemical search, and many alchemists were those who have throughout history contributed in establishing knowledge about the practice of mining. Georgius Agricola, in the preface of *De Re Metallica*, acknowledges the very few writings on the “subject of metals” prior to his own. He finds it “all the more wonderful that so many alchemists have arisen who would compound metals artificially, and who would change one into another.³” Before the publishing of his work, much of the knowledge on metallurgy was held by alchemists.

Alchemists and miners begin their works by digging. What follows in both alchemy and mining is a purification process, which in each is equally complex and extensive. Water runs abundant throughout the mining procedures, for separating and purifying the matter it deals with. Also, washing separates man himself from this matter; washing the skin seals a separation from the impregnating environment of the mine.

Most efforts of mining are applied in processing that which is not wanted, in order to reach that which is wanted. Mining consists of removing soil, and having it purified through various stages. These are stages of separation, sorting, sieving, washing, then another filtering and so forth. To mine is to destroy through dispersal and a further, desperate attempt to retain. It means a re-collection of each portion, for yet another search, going through fractions, discarding most of them. In this process, its waters are active in changing, for washing away impurities while providing the means to retain the important ore.

II

Mines are inevitably spaces of dirt and waste and of a dispersal, which impregnates the body. Washing away this environment from the body is to allow a restoration. Water re-establishes the integrity of the body while also marking its transposition from the inside of the mine to the world outside. While causing transformation, water can be generative and also destructive. While a vehicle of transposition, it runs between life and death.

* Publicado originalmente como parte integrante da tese de doutorado: BETHÔNICO, Mabe. *That which recurs*. London: Royal College of Art, 2000, p. 211-230.

¹ “The chosen one who drinks of this water will soon experience his rebirth” (O escolhido que beber desta água em breve renascerá). In: FABRICIUS, Johannes. *Alchemy: the mediaeval alchemists and their royal art*. Copenhagen: The Aquarian Press, 1989, revisado em 1976, p. 19.

² Idem, p. 19.

³ AGRICOLA, Georgius. *De Re Metallica*. Tradução do latim para o inglês por Herbert Clark Hoover e Lou Henry Hoover. New York: Dover Publications Inc., 1950. Edição original em latim: 1556, p. xxvii.

* Originally published as part of the doctoral theses: BETHÔNICO, Mabe. *That which recurs*. London: Royal College of Art, 2000, p. 211-230.

¹ “The chosen one who drinks of this water will soon experience his rebirth.” In: FABRICIUS, Johannes. *Alchemy: the mediaeval alchemists and their royal art*. Copenhagen: The Aquarian Press, 1989, revised of 1976, p. 19.

² idem, p. 19.

³ AGRICOLA, Georgius. *De Re Metallica*. Translated by Hoover, Herbert Clark and Lou, Henry Clark. New York: Dover Publications Inc., 1950. First Latin Edition: 1556, p. xxvii.

Alquimistas e mineiros iniciam seus trabalhos pela escavação. O que se segue, tanto na alquimia como na mineração, é um processo de purificação, que em ambos os casos é igualmente longo e complexo. A água corre em abundância nos procedimentos de mineração para separar e purificar a matéria. Além disso, o ato de lavar separa o homem dessa matéria; lavar a pele é efetivar a separação do ambiente impregnante da mina.

A maior parte dos esforços na mineração concentra-se no processamento daquilo que *não* se quer, para chegar ao que se quer. A mineração consiste da remoção do solo e sua purificação em várias fases: separação, classificação, peneiramento, lavagem, outra filtragem, e assim por diante. Minerar é destruir por dispersão, para em seguida, empreender uma tentativa desesperada de retenção. Significa resgatar cada porção e submetê-la a nova procura, examinando frações e descartando a maior parte delas. Nesse processo, suas águas viabilizam mudança, retirando impurezas enquanto possibilitam reter o minério.

II

Minas são inevitavelmente espaços de sujidade e dispersão, que impregna a pele. Lavar o corpo, livrando-o desse ambiente, é permitir sua restauração. A água reestabelece a integridade do corpo e marca sua transposição do interior da mina para o mundo exterior. Enquanto causa de transformação, a água pode ser geradora e também destrutiva. Enquanto veículo de transposição, ela corre entre a vida e a morte.

A mina é opressiva, erosiva; e seus trabalhos possuem uma natureza destrutiva, dentre os gestos de quebrar e desfazer. A água interrompe a proximidade física entre o escavador e a terra escavada, permitindo a separação entre mineiro e solo. Por um lado, as águas que lavam o mineiro são corruptoras, uma vez que seu caráter corrosivo é o que estabelece a distância da poeira destrutiva da mineração.

Os alquimistas atribuíram poderes corrosivos às suas águas; elas causavam decomposição para transformar a matéria. Suas águas, que eram muitas, incluíam o ácido. Em *The Marriage of Heaven and Hell* (Matrimônio do Céu e do Inferno), William Blake explorou os atributos do ácido como tendo poder destrutivo, ainda que com conseqüências positivas:

“Mas, em primeiro lugar, a crença que o homem possui um corpo distinto de sua alma deve ser expurgada; isto é o que farei ao imprimir pelo método infernal, usando corrosivos que no Inferno são salutares e medicinais, dissolvendo superfícies aparentes e expondo o infinito que permanecia oculto.⁴”

Os líquidos corrosivos de Blake atacam suas chapas de metal, revelando camadas soterradas. Ao dissolver, destruindo, seus ácidos revelam o que está por baixo, aprisionado, ganhando assim um significado positivo, de redenção.

“As vezes beneficente, outras vezes maleficente, próxima aos princípios da vida e do poder criativo apesar de seu poder de destruição, e ligada a deuses e monstros, a água traz em si todas as ambigüidades do sagrado. É um agente de purificação e não apenas por banhar, dissolver e retirar sujidades materiais: seu poder catártico é ainda mais misterioso.⁵”

The mine is oppressive, erosive; it has a destructive structure with its implied breaking down and dismantling. Water interrupts the physical proximity between digger and the soil dug, allowing the separation between miner and soil. The waters that wash the miner are on one hand corrupting, since it is their corrosive character that establishes distance from the ruinous dust of mining.

Alchemists attributed corrosive powers to their waters, which caused decomposition in order to transform matter. Their waters were many, and acid was amongst them. William Blake, in *The Marriage of Heaven and Hell* explored this character of acid, as being one of a destructive power, nevertheless with positive consequences:

“But first the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged; this I shall do by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.⁴”

Blake’s corrosive liquids etch through his metal plates, revealing buried layers. While dissolving and therefore destroying, his acids reveal the trapped *underneath*, gaining in this way a positive significance, one of salvation.

“At times beneficent and at others maleficent, close to the principles of life and to creative power but nonetheless capable of destruction, a relative of gods and monsters, water bears within it all ambiguities of the sacred. It is an agent of purification not only because it bathes, dissolves, and carries off material filth; its cathartic power is even more mysterious.⁵”

A statement given by a miner in an article on the life of miners today in Spain reveals a sense of this cathartic power of water or more extremely, a sense of freedom and salvation, even in contemporary quotidian life:

“When the cage brings you back to light, you want to kneel down before the sun. But the miner’s liberation is the ‘house of baths’(...). It is as if the water takes to the plug-hole a strait jacket.⁶”

Bathing is for the miner a renewal and a form of *resurrection*. These waters are nourishing and fertile, containing the dispersion and loss whilst preventing the contamination of dust. The waters that wash the body in mining also mark boundaries. The miners’ ‘house of baths’ is a borderline; it is a space defined and maintained by water.

III

Although waters seal a separation between mine and miner, the highly polluted space of the mine reaches the boundaries of the miner’s house. In the house it seems to contaminate women, who in turn struggle to maintain a different territory, separate from reminiscent signs of mining.

There is a certain obsessive pride and an emphasis on the cleanliness of this space in the writings about mining communities. These writings emphasise the participation of women in this role of cleaning:

⁴ BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. London: Oxford University Press em parceria com The Trianon Press, 1975, lâmina 14, p. xxii.

⁵ ELIADE, Mircea (Ed.). *The Encyclopedia of Religion*. Londres: Collier Macmillan Publishers, 1987, vol. 15, p. 357.

⁴ BLAKE, William. *The Marriage of heaven and hell*. London: Oxford University Press in association with The Trianon Press, 1975, plate 14, p. xxii.

⁵ ELIADE, Mircea (ed.). *The Encyclopedia of religion*. London: Collier Macmillan Publishers, 1987, vol. 15, p. 357.

⁶ “Cuando la jaula te devuelve a la luz, te gustaría arrodillarte ante el sol. Pero la liberación del minero es la casa de baños. Hay una alegría de equipo de rugby tras un partido de calvario. (...) Es como si el agua arrastrase por el sumidero una camisa de fuerza.” RIVAS, Manuel. “Los Mineros.” *El Pais*, Sunday, March 22nd, 1998.

O depoimento de um mineiro publicado num artigo sobre a vida dos mineiros na Espanha nos dias de hoje revela um sentido desse poder catártico da água ou até mesmo um sentido de liberdade, ainda no cotidiano contemporâneo:

“Quando a gaiola o devolve à luz, você quer se ajoelhar perante o sol. Mas a libertação do mineiro é a ‘casa de banhos’. (...) É como se a água arrastasse para o ralo uma camisa de força.⁶”

Para o mineiro, o banho representa renovação e uma forma de *resurreição*. Essas águas são nutrientes e férteis, elas contêm a dispersão e a perda enquanto evitam a contaminação da poeira. As águas que lavam o corpo nas minas também delimitam fronteiras. A ‘casa de banhos’ é uma linha de demarcação; trata-se de um espaço definido e mantido pela água.



‘Casa de Banhos’ na Mina Maria Luisa [‘Bath house’ at Maria Luisa Mine], Langreo, Espanha
Foto: José Maria Navia

III

Embora as águas tornem efetiva a separação entre mineiro e a mina, o espaço altamente poluído da mina alcança os limites de sua moradia. Ali, parece contaminar as mulheres, que por sua vez lutam para manter um território diferente, à parte de sinais reminiscentes da mineração.

Há um certo orgulho obsessivo e uma ênfase na limpeza desse espaço nos textos sobre comunidades mineradoras. Esses escritos ressaltam a participação das mulheres nessas tarefas de limpeza:

“O tipo de lar e condições para os quais o mineiro voltava após o trabalho dependia de muitas circunstâncias, mas primordial e principalmente do caráter de sua mulher.” (...) “É o caso de dois homens,” afirmou uma testemunha em 1864, “onde um tem uma mulher asseada, decente, íntegra, trabalhadeira, cujos filhos serão cuidados do modo mais limpo e confortável possível. Já o outro, cuja mulher é suja e desleixada, terá uma família maltrapilha, embora receba remuneração idêntica. Um estará bem de vida e o outro, sempre na penúria.⁷”

“The sort of home and conditions to which a miner arrived back after his work depended on many circumstances, but first and foremost on the character of his wife.” (...) “You will find two men,” stated a witness in 1864, “and one has got a clean, decent, whole some, industrious wife, and that man’s children will be kept as clean and comfortable as possible. You will then see one of the same ‘pare’ who has got a dirty, careless wife, and that family will be in rags, and yet that man will make the same earnings. One man will be well off and the other always in misery.⁷”

“Cleanliness, according to John Wesley, is to be ranked as next to godliness. There is not much godliness in the pit; but no artisan’s wife alive is more careful of her husband’s appearance, and of the appearance of the house he has to come to, than she who waits with tub and soap the approach of her grimy goodman.⁸”

“In visiting the habitations of the colliers you will find great distinctions in neatness, cleanliness, order, and general comfort of appearance. I have taken some pains to ascertain whether this was dependent most on the husband or the wife. Of course attention to household neatness and comfort must depend immediately on the latter (...).”

Cleanliness, both in their persons and houses, is a predominant feature in the domestic economy of the better females of this community. The children, although necessarily left much in the dirt, are never sent to bed without ample ablution.⁹”

The miner’s house is expected to be pure, sheltered from pollution, distinctly separated from dirt. The wife is expected to maintain this ‘perfect-ed’ state, the house decontaminated and safe, where the miner returns to in search of light (ness). By insisting on the cleanliness of their houses the miners re-establish separation from the mine, as their bathing symbolically does.

Julia Kristeva, looking at defilement, as Mary Douglas had done before her, ascertains that “filth is not a quality in itself, but it applies only to what relates to a *boundary* and, more particularly, represents the object jettisoned out of that boundary, its other side, a margin.¹⁰”

“When we honestly reflect on our busy scrubbing and cleanings in this light we know that we are not mainly trying to avoid disease. We are separating, placing boundaries, making visible statements about the home that we are intending to create out of the material house.¹¹”

The house itself, as a sectioned object, with its subdivision of enclosed rooms and corridors, contains many boundaries. Bounded by walls, it envelops groups of concealment. Inside, furniture establishes spaces; wardrobes set apart systems of shelves, drawers; cabinets separate, organising and hiding. In this way stages of intimacy are built, stages of separateness from the outside.

As if recognising its own vulnerability, the house conciliates being storage space with being protective. As such, it assumes its fragility while reaffirming its tendency towards self-destruction. The dust of the dismantling house falls together with the dust from the outside. From inside and outside the house is always being destroyed.

⁷ Parliamentary Papers (1864). Report of Commission to Inquire into All Mines of Great Britain, Not Coal. In: JENKIN, A. K. Hamilton. *The Cornish miner: an account of his life above and underground from early times*. London: George Allen and Unwin Publishers, 1927, p. 249.

⁸ PEPPER, John Henry. *The Playbook of metals: including personal narratives of visits to coal, lead, copper and tin mines; with a large number of interesting experiments relating to alchemy and the chemistry of the fifty metallic elements*. London: Routledge, Warne and Routledge, 1862, p. 82.

⁹ LEIFCHILD, John R. *Our Coal and our coal pits: the people in them, and the scenes around them; by a traveller underground*. London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1859, p. 198-9.

¹⁰ KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Translated by Leon S. Rondiez. New York: Columbia University Press, 1982, p. 69.

¹¹ DOUGLAS, Mary. *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*. London: Routledge, 1996. First Edition: 1966, p. 69.

⁶ “Cuando la jaula te devuelve a la luz, te gustaría arrodillarte ante el sol. Pero la liberación del minero es la casa de baños. Hay una alegría de equipo de rugby tras un partido de calvario. (...) Es como si el agua arrastrase por el sumidero una camisa de fuerza.” RIVAS, Manuel. “Los Mineros.” *El País*, domingo, 22 de março de 1998.

⁷ Parliamentary Papers (1864). Report of Commission to Inquire into All Mines of Great Britain, Not Coal. In: JENKIN, A. K. Hamilton. *The Cornish miner: an account of his life above and underground from early times*. London: George Allen and Unwin Publishers, 1927, p. 249.

“Segundo John Wesley, a higiene deve ser classificada logo abaixo da divindade. Não há muita divindade nas minas, mas nenhuma mulher de artesão tem mais cuidado com a aparência de seu marido e com a aparência da casa para onde ele volta, do que a mulher que espera, com a banheira cheia e sabão, a chegada do senhor da casa encardido.⁸”

“Em visita às residências de mineiros de carvão, encontraremos uma grande disparidade em termos de arrumação, asseio, ordem e aparência de conforto em geral. Tive o trabalho de averiguar se isso dependia mais do marido ou da mulher. É claro que o cuidado para com a arrumação e o conforto domésticos depende imediatamente desta última (...).”

A higiene, tanto pessoal como do lar, é uma característica predominante na economia doméstica das melhores mulheres desta comunidade. Embora necessariamente fiquem bastante sujos, seus filhos nunca vão para a cama antes de fazer as devidas abluções.⁹”

Espera-se que a casa do mineiro seja pura, livre de poluição e distintamente isolada da sujeira. Por sua vez, a mulher deve manter esse estado ‘perfeito’ da casa descontaminada e segura, para a qual o mineiro retorna em busca de luz e conforto. Ao insistir na limpeza de suas casas, os mineiros reafirmam sua dissociação da mina, assim como o banho simbolicamente faz.

Julia Kristeva, ao examinar a questão da sujeira, – assim como Mary Douglas havia feito antes dela – verifica que “a sujeira não é uma qualidade em si, mas se aplica apenas àquilo que se relaciona com um *limite* e, mais particularmente, representa o objeto lançado para além desse limite, seu outro lado, uma margem.¹⁰”

“Quando refletimos honestamente a respeito de nossa faina de esfregar e limpar, sob essa luz sabemos que nosso objetivo principal não é evitar moléstias. Estamos separando, estabelecendo fronteiras, produzindo declarações visíveis sobre o lar que pretendemos criar a partir da casa material.¹¹”

A própria casa, como objeto seccionado, subdividido em cômodos fechados e corredores, contém muitos limites. Encerrada entre paredes, ela envolve esconderijos. No seu interior, o mobiliário demarca espaços; guarda-roupas guardam sistemas de prateleiras e gavetas; armários separam, organizando e escondendo. Dessa forma, constroem-se estágios de intimidade e de separação do exterior.

Como que reconhecendo sua vulnerabilidade, a casa serve de depósito e oferece proteção. Ela assume sua fragilidade enquanto reafirma uma tendência à auto-destruição. A poeira da casa que se esfacela naturalmente soma-se à poeira do exterior. Por dentro e por fora, a casa é continuamente destruída.

Seu colapso é sempre uma ameaça, evitada simbolicamente por meio de atividades em seu interior, sobretudo a arrumação e limpeza cotidianas. Essas atividades permitem que se processe através da rotina, selecionando e dispersando seus fragmentos, agindo como atividades de filtragem. O volume IX de *De Re Metallica* trata dos métodos de fundição, uma das



De Re Metallica, 1950, p. 395.

Its collapse is constantly being challenged, symbolically evaded by the activities going on inside, such as daily organising and cleaning. These activities allow a sifting through the story of routine, for selecting and dispersing its fragments, they are activities of filtering.

Book IX of *De Re Metallica* deals with methods of smelting metals, which is a stage within metallurgical purification. “When the ore is smelted, those things which were mixed with the metal before it was melted are driven forth, because the metal is perfected by fire in this manner.¹²”

Agricola describes in detail various plans for building furnaces. He remarks the efficiency of building a compartment over the furnaces, especially where the smelting of precious ores is concerned. The smoke from the fire underneath, carrying along parts containing metal is thrown to this cubicle. Sweeping comes into place, as an attempt to recover the smallest particles of metal which dispersed into the air amongst the smoke.

⁸ PEPPER, John Henry. *The Playbook of metals*: including personal narratives of visits to coal, lead, copper and tin mines; with a large number of interesting experiments relating to alchemy and the chemistry of the fifty metallic elements. London: Routledge, Warne and Routledge, 1862, p. 82.

⁹ LEIFCHILD, John R. *Our Coal and our coal pits*: the people in them, and the scenes around them; by a traveller underground. London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1859, p. 198-9.

¹⁰ KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*: an essay on abjection. Traduzido do búlgaro para o inglês por Leon S. Rondiez. New York: Columbia University Press, 1982, p. 69.

¹¹ DOUGLAS, Mary. *Purity and danger*: an analysis of the concepts of pollution and taboo. London: Routledge, 1996. First Edition: 1966, p. 69.

¹² AGRICOLA, 1950, p. 354.

fases da depuração metalúrgica. “Na fundição de minério, os elementos que encontravam-se misturados ao metal antes da fusão separam-se dele, pois é desta maneira que o fogo aperfeiçoa o metal.¹²”

Agricola apresenta, em detalhes, vários projetos para construção de fornos. Ele faz notar a eficiência de se construir um compartimento sobre os fornos, especialmente nos casos de fundição de minérios preciosos. A idéia é fazer com que a fumaça produzida pelo fogo, contendo partículas do metal, seja conduzida para esse cubículo. Ali será varrido, num trabalho de recuperar as minúsculas partículas de metal dispersas no ar, junto com a fumaça.

Esta construção serve como filtro, e seu interior é um lugar de coleta e reagrupamento. O calor e a fumaça poeirenta são conduzidas ao andar superior. Dali, os vapores escoam pela chaminé e pelas janelas, enquanto os resíduos mais pesados se depositam. As paredes do forno funcionam como uma pele eliminando excessos pelos poros, enquanto guarda as partículas que interessam.

A função desse compartimento é acumular sujeira, mas seu propósito é alcançado no momento em que o espaço é limpo e as partículas, coletadas para reprocessamento. Na qualidade de ambiente a ser escavado, ele remete à mina. Mas, em sua representação, este forno em particular é uma construção que reproduz a casa, sendo que as atividades realizadas nele refletem trabalhos domésticos.

Não aceitando perda e dispersão, a limpeza do compartimento resgata os fragmentos metálicos enquanto restaura o espaço. Esse trabalho realizado duas vezes ao ano reflete a vagarosa acumulação de resíduos, a limpeza evitando a deterioração do compartimento, renovando-o. A raspagem das superfícies internas assegura a sobrevivência da câmara, enquanto a varrição restaura a sua eficiência. A destruição de camadas de dejetos minerais abre espaço para o início de uma outra fase de acumulação sobre as mesmas superfícies.

Além de limpar o espaço, a retirada de resíduos com instrumentos e vassouras *ocupa* o lugar. Ela exige envolvimento com e proximidade à construção. Ela requer que alguém se ocupe dela ritualmente, explorando cantos e camadas escondidas.

Se o espaço é ocupado ao mesmo tempo em que é esvaziado, nesse sentido a limpeza é uma forma de preenchimento. É um modo de relação com o espaço, de enfrentamento com a arquitetura, enquanto se explora a construção e se aprende sobre sua topologia. Alcançar o teto, esfregar o chão, tirar o pó das superfícies e tocá-las: esta é a relação do corpo com o espaço, fisicamente interferindo nele e percebendo seus limites.

A limpeza da casa, as lavagens na mineração e o banho do mineiro são atividades que envolvem as relações entre o corpo e seu entorno. O ato de limpar implica na proximidade com o espaço na mesma medida em que pretende estabelecer distanciamento. Ao processar, lavar ou esfregar, enquanto lidam com o minério, seus corpos ou suas casas, os mineiros mantêm com o espaço a intensa proximidade iniciada desde a escavação. A pele é esfregada contra as paredes da mina, enquanto se livra de sua impregnação. Assim, simultaneamente, o corpo é ‘polido’, confrontado de perto com sua própria corrosão.

(M.B.)

This building acts as a filter and its interior is a place of collection, or recollection. Heat and the dusty smoke flown from the furnace are led into the second floor. There, the fumes are released through its windows and chimney, the heavier dust remaining trapped. The walls of the furnace work as a skin eliminating excess through pores, while holding onto the wanted particles.

The function of the chamber is to accumulate dirt, but its purpose is only fulfilled when the space is cleaned; the collected parts to be then reprocessed. As an environment to be dug, it rehearses the mine. But this particular furnace, in its depiction, is a building reminiscent of a house; the activities going on inside it, reflecting domestic ones.

Not accepting loss and dispersion, cleaning the chamber rescues metallic fragments while at the same time rescuing the space itself. The twice-a-year work meets the slow accumulation of residue, cleaning the chamber avoids its decay and brings its renewal. Scraping maintains the survival of the chamber; sweeping restores its efficiency. The destruction of layers of mineral waste makes room for the beginning of another stage of building up, upon the same walls.

Besides the purpose of clearing the room, the etching out with tools and broom is *occupying* space. It requires involvement and proximity to building. It implies that somebody ritually goes through it, exploring its corners and hidden layers.

If space is *occupied* while being emptied, cleaning is in this way a process of filling space. It is a way of relating to space, it is confronting architecture, going through building and learning about its topology. Ceiling reached, floor scrubbed, upper surfaces dusted, touched, this is about the body relating to space, physically interfering and feeling boundaries.

Cleaning the house, as with the washings in mining and the miner’s bath are performances staging relationships between body and surrounding. Cleaning implies closeness to space as much as it intends to establish distance. When processing, washing or scrubbing, dealing with ore, their bodies or their homes, miners touch layers of dirt; continuing the close proximity to space which began with digging. The skin scours against the mine walls, while ridding itself of their impregnation. Body is in this way simultaneously ‘polished’, and closely facing its own corrosion.

(M.B.)

¹² AGRICOLA, 1950, p. 354.

Recortes do Colecionador*

Clippings of The Collector*

Mabe Bethônico nasceu em 1966 em Belo Horizonte, onde vive e trabalha.

Museu de Arte da Pampulha
Salão Nobre — Painéis
22 de agosto a 26 de setembro de 2004

MABE BETHÔNICO

Mabe Bethônico vem dedicando sua pesquisa aos temas e procedimentos relacionados ao colecionismo. Com O Colecionador, apresentado no Museu de Arte da Pampulha em 2002, a artista acumula, organiza e exhibe uma coleção de recortes de jornal, cujos temas e subtemas se bifurcam indefinidamente. O impulso de colecionar é traço marcante da modernidade. Temos recentemente nos deparado com a perplexidade diante dele: qual será o novo sentido de conservar as coisas, num mundo em que elas cada vez são mais substituíveis? Um personagem fictício — O Colecionador — foi criado pela artista para dividir com ela a autoria deste projeto: uma subjetividade sem corpo.

(...)

Arquivo em processo desde 1997, “Mabe Bethônico e O Colecionador” reúne cerca de 3.000 recortes de jornal, que a artista, Mabe Bethônico (Belo Horizonte, 1966), agrupa dentro de quatro grandes categorias temáticas: “Corrosão”, “Destruição”, “Construção” e “Flores”. Em sua exposição individual no Centro Universitário Maria Antonia, a artista selecionou uma série de cada um destes temas.

O método de exibição de “O Colecionador” é sempre um desafio para a artista e para as instituições que abrigam a obra. Por se tratar de uma obra frágil, normalmente a opção é por vitrines museológicas, através das quais o espectador possa conhecer um recorte do conteúdo da obra. Mas igualmente importante é o locus por excelência do documento, a Biblioteca, depositária da totalidade do arquivo. Neste espaço, o espectador é dado a consultar a obra, criando novos percursos de fruição. Para esta exibição em São Paulo, a Biblioteca Juvenil Monteiro Lobato vai abrigar o corpus total da obra. Esta mostra inaugura uma itinerância da obra por bibliotecas, que pretende questionar os limites entre o espaço de exposição e a sala de leitura. “O Colecionador” está também na web: <http://homepage.mac.com/mabebethonico/colecionador>¹

(...) de quem apresenta nas exposições citações sobre o ato de reunir, acumular, classificar, colecionar, arquivar, organizar. As categorias temáticas operadas pela artista revelam um espectro de interesses aparentemente dispersos, mas que se relacionam a temas definidos e precisos, tais como nascimento e morte, origem e fim, existência e desaparecimento, a tragédia humana e o poder da natureza sobre o homem. Seja por sua prática compulsiva ou pelas narrativas que coleta, “O Colecionador” coloca uma grande metáfora: a do colecionismo como um ciclo de vida e morte.

(...)

Embora não estivesse no Acervo da instituição a obra foi escolhida por tratar de questões relativas ao colecionismo, tensionando as categorias de incorporação de obras “incompletas” dentro de um contexto museológico.

Rodrigo Moura, curador assistente do
Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte

Mabe Bethônico was born (in 1966), lives and works in Belo Horizonte.

Museu de Arte da Pampulha
Main Hall — Panels
August 22 through September 26, 2004

MABE BETHÔNICO

Mabe Bethônico has been engaged in the research of subjects and procedures related to collecting. For the exhibition O Colecionador [The Collector] presented at Museu de Arte da Pampulha in 2002, the artist gathered, organized and showed a collection of newspaper cuttings the themes and sub-themes of which are subdivided endlessly. The collecting drive is a distinguishing trait of modernity — one that has caused us to experience puzzlement in recent times. What would be the new meaning of conservation in a world where things grow increasingly easier to replace? The artist has created a fictitious character — The Collector — to co-author this project with her, in an instance of bodiless subjectivity.

(...)

Since 1997, the archives “Mabe Bethônico and The Collector” come forth as a work in progress composed of some 3,000 newspaper cuttings that artist Mabe Bethônico (Belo Horizonte, 1966) has arranged into four major categories by topic: “Corrosion”, “Destruction”, “Construction” and “Flowers”. For a solo exhibition held at Centro Universitário Maria Antonia, in São Paulo, the artist selected a series of each of these themes.

The exhibition mode of “The Collector” poses a constant challenge for the artist as well as for the institutions at which the work is conserved. Given its fragile nature, usually the display option is for museum showcases that offer spectators an opportunity to view a sample of the work’s content. Equally important is the locus par excellence of documents, i.e. the library, a repository of the entire archives. In this venue the spectator is welcome to look into the work and create new paths to fruition. For this exhibition to be held in São Paulo, the Monteiro Lobato Youth Library will take in the entire corpus of the work. This show will be the first in a traveling itinerary to libraries with the purpose to interrogate the limits between exhibition venue and reading room. “The Collector” has also been posted on the web at <http://homepage.mac.com/mabebethonico/colecionador>¹

(...) of someone who, at art exhibitions, cites operations of gathering, accumulation, categorization, collecting, archiving, and systematization. The artist handles subject categories that reveal a spectrum of apparently scattered interests, though they are related to definite and precise themes such as birth and death, origin and end, existence and disappearance, human tragedy and the power of nature over the human being. Whether it be due to his compulsive practice or whether it be due to the narratives it collects, “The Collector” puts forth a great metaphor: collecting as a cycle of life and death.

(...)

Although it was not conserved in the institution’s storage, the work was selected because it deals with issues related to collecting and stresses the categories for accessioning “incomplete” works within a museological context.

Rodrigo Moura, assistant curator
Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte

* O presente texto é uma colagem-antologia e reúne textos escritos sobre O Colecionador ao longo dos últimos anos. As sentenças e informações originais foram mantidas; a ordem cronológica, bem como as disposições internas, desrespeitadas. (Nota do autor)

¹ A página atual do colecionador é <http://www.museumuseu.art.br/colecionador> (N.E.)

* This text is a collage-antology of excerpts written about The Collector over the past few years. The writings, sentences and information are reproduced from the original Portuguese texts and translated herein; the chronological order and the layout have been changed. (Author’s note)

¹ The Collector’s updated homepage is <http://www.museumuseu.art.br/collector> (Ed.)

(...)

Esse texto foi originalmente publicado pelo Museu de Arte da Pampulha em volante acompanhando a exposição “Mabe Bethônico e o Colecionador IV”, em setembro-outubro de 2002, e aparece aqui gentilmente cedido e com a permissão do Museu.

Copyright Museu de Arte da Pampulha, 2002.

MABE BETHÔNICO

O Museu convidou Mabe Bethônico a entrevistar O Colecionador. Desde o início do ano, Mabe Bethônico e o Colecionador fizeram três exposições no Museu, inaugurando o projeto dedicado ao Acervo. Agora, na última versão da série, a obra se encontra “exposta” exclusivamente na Biblioteca do Museu, para ser consultada. Abaixo, as declarações deste personagem, “sempre em dívida com a coleção”.

MB: O senhor coleciona outras coisas além dos jornais?

OC: Não é bem uma coleção, mas tenho muitas tesouras.

MB: O senhor se interessa por outras coleções?

OC: Coisa assim de museu, não, mas gosto de gente que guarda coisas engraçadas. Tem uma pessoa que vem aqui que guardou todas as notas de todas as compras que ele fez em cinco anos. Depois ele organizou os itens das compras, as quantidades e preços. Ele agora faz uns gráficos de quantidade de cada coisa que ele comeu, numas tabelas. Em cinco anos ele sozinho gastou 79 pacotes de café. Fiquei impressionadíssimo.

MB: O senhor conhece mais alguém que coleciona jornais?

OC: Parece que muita gente guarda recortes de jornal. Um amigo meu guarda todas as palavras cruzadas; começou muito antes de mim, mas nunca falou disso. Ele nunca fez palavras cruzadas e nem vai saber fazer. Fala que é para quando se aposentar. O jornal fica poeirento e vai dar alergia. Tem uma mulher que ajuntava as receitas todas e de vez em quando experimentava fazer uma. Ela disse que costumavam não dar certo; começou a achar que era tudo mentira.

(...)

Pode-se falar também no caráter radicalmente efêmero de uma obra afinal composta de recortes de jornais, que se amarelam e se tornam quebradiços com o tempo. Sintoma de uma era de informação digital? Talvez, embora os dispositivos da multimídia tenham se revelado ferramentas de desdobramento do arquivo para a artista.

** “Destruição: Caixa III: O Lado de Dentro do Lado de Fora I e II (Cozinha)” (39 recortes): série de forte coerência compositiva, que revela situações de risco físico em que pessoas transportam para as ruas elementos do interior de suas casas; metáfora da dissolução das fronteiras entre espaço público e privado no embate político contemporâneo;

** “Destruição: Caixa IV: Mulheres e Destruição” (73 recortes): ocupando duas mesas-vitrines, este ensaio reflete a representação das mulheres em cenas de guerra e desolação (Kosovo, Oriente Médio, exclusão social no Brasil etc.); a encenação, recurso jornalístico típico dos anos 90, encontra aqui seu registro explícito, em imagens de incômoda beleza plástica;

** “Destruição: Caixa V: Água: Cenas de Enchente”: o tema da natureza como origem da tragédia aparece para questionar a solidez da cidade e da arquitetura, um dos tópicos mais caros para “O Colecionador”: “A coleção constrói a história da casa, contaminada por destruição, subtração; ela cataloga ameaças, notando sua exposição e fragilidade”, nas palavras dele.

Como resposta à compulsividade da geração de imagens nos meios de comunicação, “O Colecionador”, com seus agrupamentos temáticos sugestivamente políticos, não oferece a passividade do arquivo tal como o conhecemos tradicionalmente — trata-se antes do testemunho da instrumentalização destas imagens para o pronto-consumo. Que, apenas por meio de uma acumulação também compulsiva, pode encontrar sua eficácia. Como sugerido por “Mal de Arquivo” (1994), conferência do filósofo francês Jacques Derrida, estamos diante da “impaciência absoluta de um desejo de memória”.

(R.M.)

(...)

This text originally published by the Museu de Arte da Pampulha in a flyer that accompanied the exhibition “Mabe Bethônico and The Collector IV”, in September-October 2002, is reproduced here by courtesy and under permission of the Museum.

Copyright Museu de Arte da Pampulha, 2002.

MABE BETHÔNICO

The Museum has invited Mabe Bethônico to interview The Collector. Since the beginning of the year, Mabe Bethônico and The Collector had been exhibited three consecutive periods at the Museum, starting a project dedicated to the Permanent Collection. Now in its latest segment, the work is on show at the Museum’s Library, and available for consultation. See below the statements by this character “always in debt with the collection”.

MB: Do you collect other things besides the newspapers?

OC: I’ve got many scissors, but they are not a collection.

MB: Are you interested in other collections?

OC: Not things like museum collections, no, but I like people that gather interesting stuff. There is someone who comes here who saved all sales receipts from every purchase he did during five years. Then he organised the items he bought, their quantities and prices. Nowadays he does some charts showing quantities of each thing he eats. In five years he has consumed 79 coffee packages. I was much impressed.

MB: Do you know anyone else who collects newspapers?

OC: It seems like a lot of people collect newspaper cuttings. A friend of mine keeps all crosswords; he started long before me, but never talks about it. He never did crosswords and will not know how to do them. I heard he says they are for when he retires. The newspaper gets dusty and will give allergy. There is a woman who kept all recipes and kept trying to make them. Usually they did not work and she began to suspect they were all lies.

(...)

One could also discuss the radically ephemeral character of a work that after all comprises newspaper cuttings that turn yellowish and brittle over time. Would this be a symptom of the era of digital data? Perhaps so, although the artist has resorted to multimedia devices as tools for further developing her archives.

** “Destruction: Box III: The inside from the outside I and II (Kitchen)” (39 cuttings): this series boasts a vigorous compositional coherence and reveals situations of physical hazard as people carry household items out onto the street; it presents a metaphor of the tumbling of borders between public space and private space in the contemporary political clash;

** “Destruction: Box IV: Women and destruction” (73 cuttings): arranged in two showcases, this essay features the presence of women in scenes of warfare and desolation (Kosovo, Middle East, social exclusion in Brazil, etc.); here enactment, a typically journalistic resource in the 1990s, is explicitly recorded in image of disturbing visual beauty;

** “Destruction: Box V: Water: Flood scenes”: the natural environment as origin for tragedy is presented to challenge the solidity of the city and its architecture, one of the preferred themes of “The Collector”. “The collection builds a story of the house contaminated by destruction, subtraction; it registers threats, while noting its exposure and fragility,” he stated.

In response to the prevailing compulsiveness of imaging in the communications media, “The Collector” and its suggestively political groupings by theme does not present the passive archive that we have come to know. Rather, it offers a testimony of the instrumentalization of these images with a view to consumption on demand. Merely through an equally compulsive gathering, this archive can be quite effective. As suggested in a lecture by French philosopher Jacques Derrida titled “Archive Fever” (1994), we stand before “the absolute impatience of a will for memory”.

(R.M.)



“O Colecionador” no Centro de Documentação e Referência do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2003. [“The Collector” at the Documentation and Reference Centre of the Museu de Arte da Pampulha, 2003.] Foto: Eduardo Eckenfels.



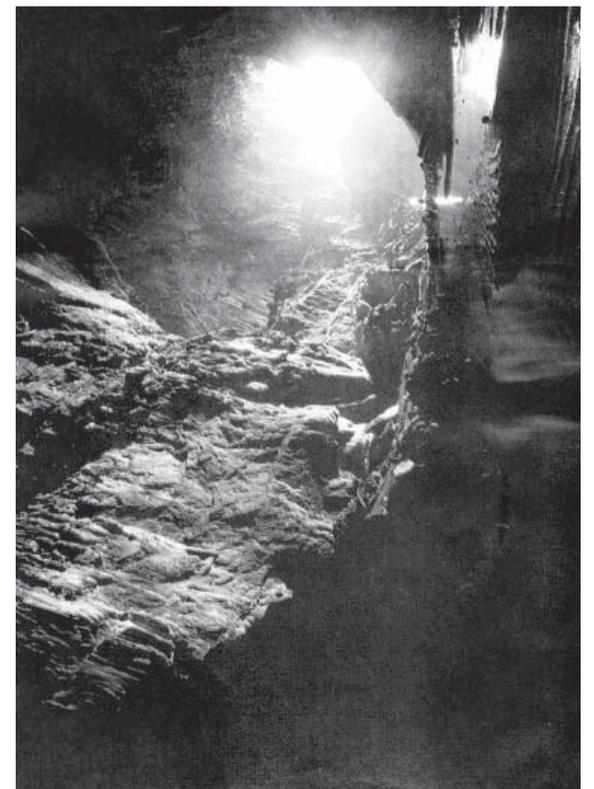
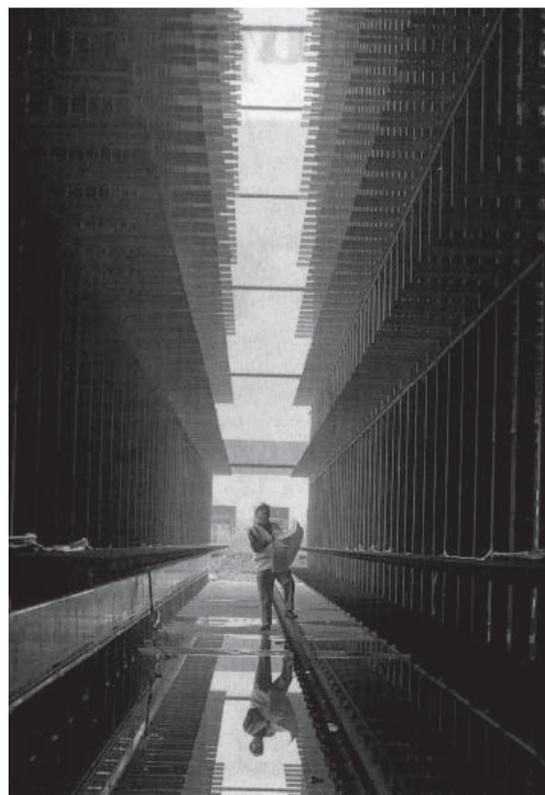
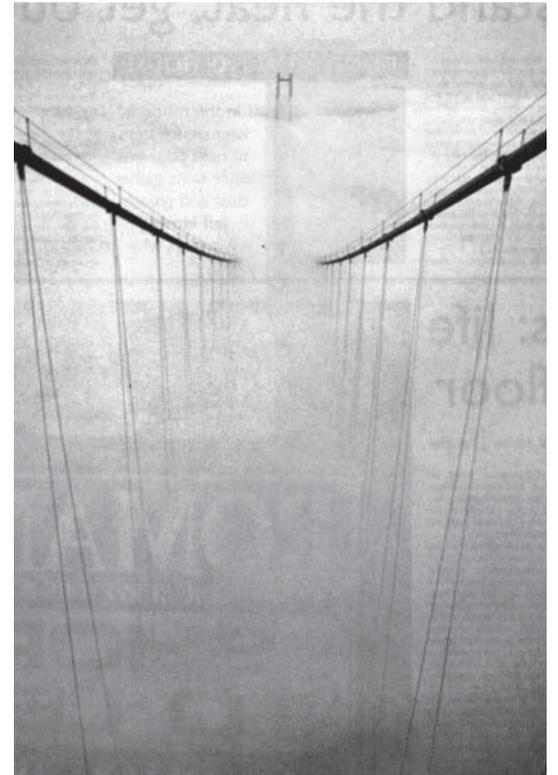
Flores: Caixa XII: Rosas. “O Colecionador”, 1996- [Flowers: Box XII: Roses. “The Collector”, 1996-]

DESTRUIÇÃO	caixa I	Diluição	Detritos	I II
			Metal aparente, Cabos de Aço	
	caixa II	Edifícios sobreviventes	Fragmentos remanescentes	I II
			Inclinações	
	caixa III	Dentro	Destruição do interior	I II (Cozinha)
Cortes: exposição da fachada				
caixa IV	Fogo	Incêndios	I II	
		Fumaça		
caixa V	Água	Raios	I II	
		Edifícios carbonizados		
CORROSÃO	caixa VI	Edifícios em transformação	Telhados destruídos	I (Genérico) II (no asfalto) Crianças e buracos Erosão
			Corrosões em poeira e cinza	
	caixa VII	Paredes	Sustentações expostas	I (Grupos) II (Vazios)
			Sustentações: andaimes	
	caixa VIII	Buracos	Buracos no chão	I (Genérico) II (in pavement) Children and holes Erosion
Buracos na parede				
caixa IX	Buracos	Buracos em tecidos	I (Genérico) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Buracos em vidros		
CONSTRUÇÃO	caixa X	Buracos	Casas em buracos	I (Genérico) II (in pavement) Children and holes Erosion
			Arqueologia	
	caixa XI	Outros	Escavações	I (Genérico) II (in pavement) Children and holes Erosion
			Covas	
	caixa XII	Rosas	Edifícios em construção	I (Genérico) II (in pavement) Children and holes Erosion
Construções temporárias				
caixa XIII	Violetas	Gestos: Construções e outros	I (Genérico) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Construção por crianças		
caixa XIV	Outros	Segurança na casa: artigos	I (Genérico) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Miniaturas de casas		

DESTRUCTION	box I	Dissolution	Detritus	I II
			Metal, steel cables	
	box II	Surviving Buildings	Remaining fragments	I II
			Inclinações	
	box III	Dentro	Destruction of interior	I II (kitchen)
Cross-sections: facade exposure				
box IV	Fire	Incidents	I II	
		Smoke		
box V	Water	Lightning	I II	
		Burnt buildings		
CORROSION	box VI	Houses in transformation	Destroyed roofs	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion
			Corrosion in dust and ashes	
	box VII	Walls	Exposed structures	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion
			Supporting: scaffolding	
	box VIII	Túneis, passagens	Layers	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion
Bricks				
box IX	Frontiers	Rails, walls: Generic	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Cercas		
box X	Holes	Fences and Anxiety	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Clothes in fences		
CONSTRUCTION	box XI	Holes	Holes on the floor	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion
			Holes in walls	
	box XII	Holes	Holes in fabrics	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion
			Holes in glasses	
	box XIII	Holes	Houses and holes	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion
Archaeology				
box XIV	Outros	Excavations	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Graves		
box XV	Rosas	Edifícios em construção	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Construções temporárias		
box XVI	Violetas	Gestos: Construções e outros	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Construção por crianças		
box XVII	Outros	Segurança na casa: artigos	I (Generic) II (in pavement) Children and holes Erosion	
		Miniaturas de casas		

FLORES

FLOWERS



	Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais													
	S'il tempo é brutto, Venezia é brutta													
	Recortes do Colecionador													
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o
1106	76	350	526	1118	63	85	38	711	22	04	339	354	551	853
1114	84	357	525	1266	116	119	215	755	19	19	334	379	627	890
654	62	235	269	670	42	63	39	350	15	00	157	268	268	586
p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	A	B	C	D
223	53	583	727	526	350	101	02	21	04	45	13	53	05	13
275	50	639	876	646	380	105	49	26	67	43	10	13	08	08
127	45	363	407	302	219	58	04	25	01	24	18	21	31	09
E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S
12	04	05	01	07	02	01	06	15	05	02	10	02	02	18
10	05	06	07	16	04	01	05	12	08	10	06	01	06	11
14	04	00	05	09	02	01	03	29	07	25	11	01	03	04
T	U	V	W	X	Y		0	1	2	3	4	5	6	7
05	01	06	01	04	01	1695	05	05	05	00	01	04	00	03
18	02	27	03	04	02	2048	10	16	11	02	03	04	04	04
06	03	03	00	00	00	1081	12	07	10	03	02	00	05	03
8	9	à	á	â	ã	é	ê	í	ó	ô	õ	ú	ü	ç
02	03	07	30	09	69	23	13	41	20	08	21	09	01	63
11	14	00	24	09	42	32	14	30	15	04	17	08	02	40
00	09	01	16	02	43	24	08	12	08	08	10	06	00	51
Á	É	Ô	.	,	:	;	?	*	“ ”	()	[]	/	-	—
00	00	00	50	132	01	36	07	02	04	06	00	04	39	04
00	02	00	110	214	11	11	01	02	66	12	09	01	44	16
01	00	01	68	74	24	08	05	08	40	14	00	07	16	01

* Mecanismo de busca para estrela cadente.

www.museumuseu.art.br

Concepção e direção: Mabe Bethônico
 Tecnologia e projetos: Dário de Moura
 Audio visual: Jalver Bethônico
 Artes Gráficas: Jônio Bethônico
 Participação: Bernardo Souza | Clarice Lacerda | Hélio Nunes | Luiza Rabello | Thiago Mallet

Jornal - ano 1 - volume 1

Edição e concepção: Ana Paula Cohen | Mabe Bethônico
 Projeto gráfico: Eduardo Berliner e Cadu
 Produção: Dário de Moura
 Assistência editorial: Fernanda D'Agostino
 Traduções e versões: Izabel Murat Burbridge
 Autores convidados: Eduardo Berliner e Cadu, Ivo Mesquita, Rodrigo Moura

Impresso nas oficinas da FUMARC, Belo Horizonte
 Fontes Fôrmica Regular, Fôrmica Sans e Pollen Itálico | Eduardo Berliner

museumuseu na 27ª Bienal de São Paulo

Curadoria Jochen Voltz | Mabe Bethônico e colaboradores - Ana Paula Cohen (consultoria);
 Dário de Moura (produção digital e mapas); Eduardo Berliner e Cadu (diagramação de textos);
 Isabela Vecci (arquitetura); Jalver Bethônico (audio visual); Jônio Bethônico (cartazes); Juliana
 Asmir (produção); Marconi Drummond (consultoria/expografia).

Agradecimentos

Amigos do museumuseu | Adriana Menezes | Adriana Villela | Amilcar Packer | Ana Magalhães | Áurea de Araújo Porto | Dalton Delfini Maziero | Danila Ferreira | Departamento de Desenho – EBA/UFMG | Escola de Belas Artes/ UFMG | Fabiano Marques | Fabio Padilha | Jim Geiger | João Alberto Bethônico | Lara Bethônico de Moura | Marina de Freitas Marques | Marcelo Drummond | Maria Milce Braga | Mario Rodrigues | Moacir dos Anjos | Monica Schoenacker | Renata Zago | Roberto Bethônico | Tomás Bethônico de Moura | Valmira Stewart | Vera Bethônico

O museumuseu agradece em especial os colaboradores desta edição:
 Ana Paula Cohen, Cadu, Eduardo Berliner, Fernanda D'Agostino, Ivo Mesquita, Izabel Murat Burbridge e Rodrigo Moura.



Parceria com o conhecimento.