

MERIDIANO:

Julia Buenaventura

AMÉRICA, UMA QUESTÃO DE ANTIOMNISCÊNCIA

O mapa-múndi realizado por Agustín Codazzi para o *Atlas de Venezuela*, em 1840, é um globo mais ou menos idêntico ao atual, e, se é verdade que falta toda a região dos polos, há uma exatidão minuciosa nas dimensões; após quatro séculos de viagens interoceânicas, Codazzi e seus colegas cartógrafos tinham conseguido estabelecer o tamanho do planeta e as proporções de suas cinco grandes ilhas, os continentes. Em resumo, o mundo descrito por Codazzi é aquele de hoje em dia, mas com a peculiaridade de estar disposto ao contrário; já não como um Torres-García, mas tendo seu ponto médio no Oceano Pacífico, de forma que nem África nem Europa olham para América, mas é América que olha para China.

Essa disposição resulta interessante em termos políticos. A configuração da carta geográfica no primeiro dos atlas a ser feito na América Latina mostra com clareza que a representação do mundo ainda não tinha estabelecido a configuração política de hoje, regida por vários signos que, sendo arbitrários, passam por naturais. Só é preciso procurar o meridiano de Greenwich, o ponto zero onde começa a correr o dia, e com o dia o tempo, para ver que ele não existe em nosso mapa, cujo meridiano zero está em Paris, na França, e não na Inglaterra; país que só haveria essa honra, poder, autoridade, até 1884.

A surpresa no mapa reside em que sendo o mesmo é diferente. O que o constitui como prova de um fato que costuma ser esquecido: não existe descrição objetiva. Seja a imagem do cartógrafo, seja aquela do fotógrafo, sempre haverá um ponto de vista, um meridiano, um lugar desde o qual se observa. Não existe objetividade na descrição, porque os objetos não conseguem se descrever a si mesmos; muito pelo contrário, terão de ser descritos por um narrador que os olha, e esse narrador, apesar de todos os esforços do século XIX, nunca atingirá a omnisciência.

Na América, porém, é impossível não saber desse fato ou não suspeitar dele. Deste lado do globo, é difícil ignorar que não estamos no meridiano zero, o que leva diretamente à percepção de que existe um ponto de vista ou, em outras palavras, de que a minha posição na Terra não pode ser a única. Com efeito, basta me movimentar um passo para mudar a minha perspectiva, a forma de enxergar os céus e de perceber o dia. O lugar na esfera terrestre muda o tempo e o espaço; além do mais, acaba por constituir-lo, o momento do dia onde estou – a hora – é dado pelo meridiano em que me encontro. Todavia, essa clareza sobre a existência de um ponto de vista desde o qual enxergo é difícil de ter perto de Greenwich, quando você acha que está localizado em uma posição zero, ou dito de outra forma, no umbigo do mundo.

Em resumo, deste lado do planeta – latitude e longitude – fica claro que o lugar desde o qual olhamos muda o objeto enxergado. Ponto de vista, lugar, canto desde o qual se olha, que atravessa a produção de conheci-

Julia Buenaventura

AMERICA, A QUESTION OF ANTI-OMNISCIENCE

The world map created by Agustín Codazzi for the *Atlas de Venezuela* in 1840, is a globe roughly identical to the existing one of today and, though it is true that it is missing the entire region of the poles, there is precise accuracy in its dimensions; after four centuries of interoceanic travel, Codazzi and his cartography colleagues had managed to establish the size of the planet and the proportions of its five major islands, the continents. In short, the world described by Codazzi is that of today, but with the peculiarity of being portrayed in inverted position; not like a Torres-García, but having its midpoint in the Pacific Ocean, so that neither Africa nor Europe overlook America, but it is America that overlooks China.

This layout has an interesting result in political terms. The configuration of the geographical map of the first atlas to be made in Latin America clearly shows that the representation of the world had not yet ingrained today's political setting, governed by various signs which, being arbitrary, pass as natural. One needs to look no further than the Greenwich meridian – the zero mark where the day begins, and with it, the time – to see that it does not exist on our map, the meridian of which is in Paris, France – and not in England – a country which would only have this honor, power, authority, until 1884.

The surprise on the map resides in it being the same and yet different. Which constitutes it as evidence of a fact that is often forgotten: there is no such thing as an objective description. Be it the image of the cartographer or that of the photographer, there will always be a point of view, a meridian, a position from which one observes. There is no objectivity in description, because objects cannot describe themselves; on the contrary, they shall be described by a narrator viewing them, and this narrator, despite all the efforts of the nineteenth century, will never attain omniscience.

In America, however, it is impossible not to know of this fact or not to suspect of it. On this side of the globe, it is difficult to ignore that we are not at the zero meridian, which leads directly to the realization that there is a point of view or, in other words, that my position on Earth cannot be the only one. In effect, taking just one step is enough to change my perspective, the way I see the heavens and the way I perceive the day. The point on the global sphere changes time and space; moreover, it constitutes it, the moment of the day where I am – the time – is given by the meridian where I am located. Nevertheless, this clarity on the existence of a point of view from which I see is difficult to have near Greenwich, where you think that you are located at a zero position or, in other words, at the navel of the world.

In short, from this side of the planet – latitude and longitude wise – it is clear that the place from which we view changes the observed object. Point of view, place, corner from which one sees, which crosses through the production of knowledge in Latin America: a continent that has experienced

mento da América Latina; continente que tem experimentado mais do que ser o outro, a certeza de que há outros, outros seres, outros pontos, em outras arestas do globo.

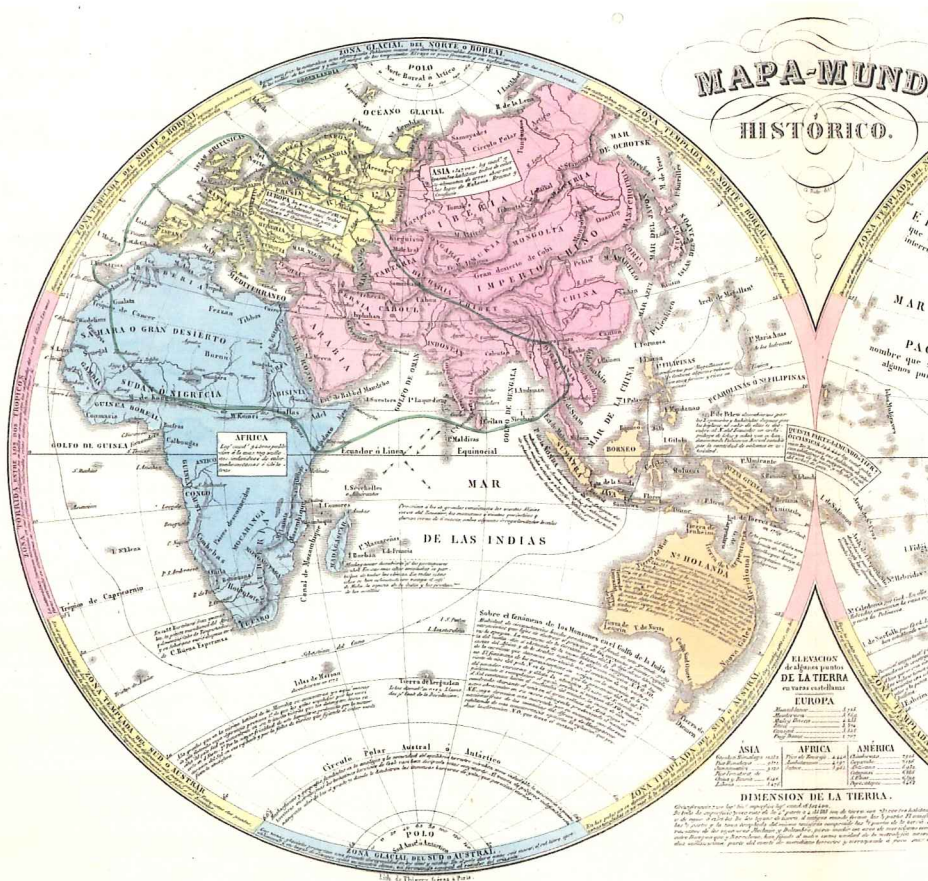
Frestas – Trienal de Artes estabeleceu-se como um projeto focado no diálogo entre a produção de artistas diversos, com uma grande participação da América Latina. Evento que saiu em várias formas do meridiano zero e, com isso, conseguiu colocar em diálogo várias posições que entram em debate com uma história e uma geografia oficiais, focos que criticam qualquer postura onisciente, desde as mais diferentes possibilidades.

Com efeito, a mesma Sorocaba, cidade fora do eixo, emprestou seu passado à trienal, especificamente no que se refere a ter sido um grande centro ferroviário. Sorocaba foi o ponto mais importante do sistema de trens do interior de São Paulo, assim guarda a lembrança de um século XIX construído de ferro, não de petróleo, como seria o século XX. De fato, várias das obras, especificamente as montadas no Museu da Estrada de Ferro Sorocabana, abordavam essa condição de passado perdido. E mais ainda de desmonte do público, pois é preciso lembrar que a extinção do sistema de trens em toda a

América Latina – e em outras tantas partes do globo – aconteceu como um plano econômico para favorecer o automóvel e a indústria por ele suportada.

O trabalho de Victor Leguy é chave nesse aspecto. Em *Cápsula 1*, o artista apresenta documentos e resíduos encontrados nos arquivos do museu, mas que longe de estarem ordenados aparecem em forma de ruína. *Cápsula 2*, por sua vez, é uma obra feita a partir de postes de eletricidade sem uso, fortes vigas de madeira com peças em porcelana, que Leguy dispõe como uma espécie de jogo de varetas chinesas de grandes dimensões, iluminado por luzes que destacam o volume. Laura Belém construiu a obra 1,9,7,1, cujo título se refere ao

ano de desmonte da Estação. Na peça, um relógio reparado para a trienal é acompanhado de um sistema de áudio que distribui seu som de tique-taque pelo museu todo, lugar que tem dezenas de relógios no seu acervo, detidos como a estação nela mesma. Rochelle Costi trabalhou na sala dos diretores da ferroviária com um conjunto de fotografias de pessoas desconhecidas, imagens encontradas na rua e intervindas pela artista, criando outra forma de abordar a ruína ou os restos de um passado que acaba por criar estranhamento, mais ainda porque Costi acompanhou esses perso-



Agustín Codazzi
Planisferio, Atlas físico y político de la República de Venezuela, 1840.

more than being the other, the certainty that there are others, other beings, other points, in other edges of the Globe.

Frestas – Triennial of Arts was established as a project focused on the dialogue among the production of various artists, with a large participation of Latin America. An event which started, in many ways, from the zero meridian, and hence managed to bring into dialogue various positions that come into debate with an official history and geography, focuses which criticize any omniscient stance, from the most diverse possibilities.

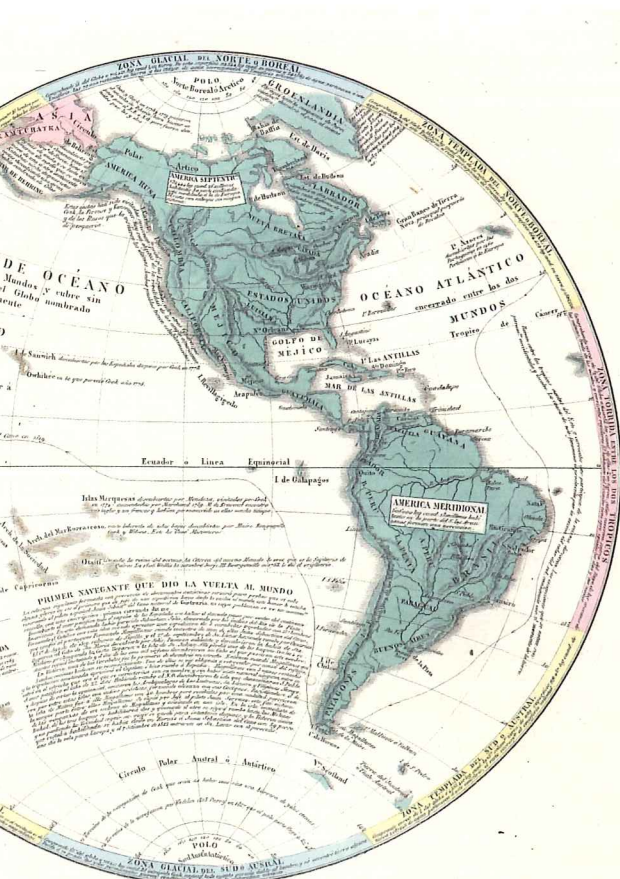
Indeed, the same Sorocaba, a city off the main axis, lent its past to the triennial, specifically with regard to having been a major railway hub in the past. Sorocaba was once the most important point within the railway system of the São Paulo state countryside, thus carrying the memory of a nineteenth century constructed of iron, not of oil, as would be the twentieth century. In fact, several of the works, specifically those setup inside the Sorocabana Railroad Museum, addressed this condition of lost past. And furthermore, the dismantling of that which is public, for one must remember that the extinction of the train system in all of Latin America – and in

many other parts of the world – took place as an economic plan to promote the automobile and the industry by it supported.

The work of Victor Leguy is key in this regard. In *Cápsula 1*, the artist presents documents and debris found in the museum archives, but which, far from being neatly ordered, appear in the form of ruins. *Cápsula 2*, in turn, is a work made from unused electricity poles, strong wooden beams with pieces of porcelain which Leguy displays as a sort of large-scale game of Chinese sticks, illuminated by lights that accentuate its volume. Laura Belém built the work *1.9.71*, the title of which refers to the year the station was dismantled.

In this work, a clock repaired for the triennial is accompanied by an audio system which distributes its ticking sound throughout the museum, a place that contains dozens of clocks in its collection, held as the station in itself. Rochelle Costi worked in the room of the railway founders with a set of photographs of strangers, images found in the streets and glimpsed by the artist, creating another way to address the ruins or the remains of a past that ultimately creates astonishment, more so because Costi accompanied these characters from some biographies put together for this work.

Ruins derived from the dismantlement of the State, traces of the common project establishing one of the axes of the dialogue among art-



nagens de umas biografias construídas para a obra.

Ruína derivada do desmonte do Estado, lascas do projeto comum que estabelece um dos eixos de diálogo entre os artistas da América Latina nos anos de 1990 e 2000. Assim, um dos paralelos mais interessantes estabelecidos na trienal foi aquele dado entre essas obras e o *Plano de produção de sonhos*, do cubano Adrian Melis. Instalação constituída por uma série de caixas de empresas estatais em Cuba para embalar os sonhos de centenas de trabalhadores cubanos que, sem nada a fazer durante o serviço, ficam dormindo nos seus postos de trabalho. Melis toma os sonhos escritos ou desenhados em papéis, os embala e os exporta, sendo o único produto real – irreal – desses operários ou burocratas. O paralelo com aquilo que acontece no Capitalismo é patente, o Capitalismo continua produzindo, mas, para isso, deve desmontar, destruir, aniquilar o que ele mesmo levantou. A estação de Sorocaba é prova desse mecanismo. Assim, a pergunta é: qual sistema é o mais doente, aquele que desmonta o que fez ou aquele que, detido, aparenta que segue produzindo? Interrogantes entre os que ressoam a instalação de Lenora de Barros, *There is no utopy like a place*, onde vemos ou escutamos as frases que dizem: Não há lugar como a Utopia / Não há Utopia como lugar.

Nesse contexto, pode ser referida a obra de Kilian Glasner, mural desenvolvido para a trienal, onde o artista desenha com carvão a Cantareira seca, conseguindo, através do trabalho com ponto de fuga e a posição dos painéis, uma ilusão fotográfica. O tema de Glasner é agudo e coloca em questão uma contradição propriamente moderna: produzir de forma infinita num mundo finito que consequentemente é devastado. O desenho parece uma paisagem futura – apocalíptica –, que invadiu o presente, com o que volta a ser questionado, uma linha histórica que avança da esquerda para a direita com a intenção de chegar a um lugar prometido. Em suma, há uma forte crítica à ideia de evolução própria do pensamento moderno, de se produzir para acumular – acumular o quê? Sonhos? Nesse aspecto, o esqueleto de macaco feito com ossos humanos, de Carlos Castro, intitulado *Filho de Deus*, propõe-se como um paradoxo nele mesmo; na frente dessa peça, contrafeita, espantosa, não é possível deixar de pensar em Darwin. Em síntese, se perguntar onde está o futuro do *Homo sapiens*, ou repensar se o *Homo sapiens* pode ser, nele mesmo, o futuro; base que seria intrínseca à evolução: o homem seria o futuro da história.

Dessa maneira, as preocupações se cruzam, encontram-se e seguem diversos caminhos num trabalho de pontes de sentido entre vários artistas do continente e, mais ainda, entre artistas do Brasil – muitas vezes apelidado do continente dentro do continente –, e seus vizinhos; sempre tão longe, sempre tão perto, o que envolve uma série de questões políticas que vão desde os modelos de colonização até as ditaduras da segunda metade do século XX.

A trienal visa estabelecer e reestabelecer conexões, em uma América Latina que tem feito sua história aos golpes, dominada e revolucionária; porém, olhando sua própria carta celeste, para desenvolver as grandes sacudidas do século XX. O projeto de Brasília, que queria inserir o futuro no presente, o sonho da Revolução Cubana, que acordou os intelectuais do mundo todo, ou o Chile de Salvador Allende e de Pablo Neruda que visava alcançar a utopia por caminhos democráticos. E, no começo dessa caminhada, a Revolução Mexicana, que pode ser compreendida como a porta que abre o século XX. Século que deve ser revisado, e cuja projeção de futuro progressivo tem de ser discutida. Em resumo, é preciso voltar aos murais de Diego Rivera para ver o que aconteceu com suas linhas narrativas de começo, meio e fim destinadas a descrever a história humana. Isso está claro. Ou está claro entre muitas das obras que participaram em Frestas.

Bayrol Jiménez, mexicano, desenvolveu um mural nas duas semanas anteriores à abertura da trienal. Com conteúdo alegórico, cada figura de King Codex pode ser lida a modo de um signo. Jiménez vinha com uma

ists from Latin America in the 1990's and 2000's. Thus, one of the most interesting parallels established in the triennial was that between these works and *Plano de produção de sonhos*, by Cuban artist Adrian Melis. An installation consisting of a series of wooden boxes assigned to pack the dreams of hundreds of Cuban workers who, with nothing to do during their work shift, nap on the job. Melis takes the dreams written or drawn on paper, packs and exports them, as the only real – unreal – product of these workers or bureaucrats. The parallel with that which happens in capitalism is obvious, capitalism continues to produce but, to do so, it must dismantle, destroy, annihilate what it had itself raised. The Sorocaba station is the proof of this mechanism. Hence the question: which system is the sickest, that which dismantles what it had put together, or that which, confined, pretends to continue producing? Questioners among those who resonate with the installation of Barros Lenora, *There is in utopia like a place where we see or hear the phrases that say: There is no place like Utopia / There is no Utopia like place*.

In this context, we can refer to the work of Kilian Glasner, a mural developed for the triennial, where the artist draws, with charcoal, the dried-up *Cantareira* reservoir, achieving, by working with vanishing point and the position of the panels, a photographic illusion. The Glasner theme is pungent and calls into question a contradiction which is befittingly modern: to produce infinitely in a finite world which is consequently devastated. The drawing looks like a future landscape – apocalyptic – which has invaded the present, and which brings back the questioning of a historical line that moves from the left to the right, with the intention of reaching a promised land. In short, there is a strong criticism of the idea of the self-evolution of modern thought, that of producing in order to accumulate – to accumulate what? Dreams? In this respect, the monkey skeleton made of human bones, by Carlos Castro, entitled *O Filho de Deus*, proposes itself as a paradox in itself; in front of this piece, counterfeit, astounding, one cannot help but think of Darwin. In summary, if one asks where lies the future of *Homo sapiens* – or if one rethinks whether *Homo sapiens* may itself be, the future, the base that would be intrinsic to evolution – then man would be the future of history.

Thus, concerns intersect, meet and follow diverse paths in a work of bridges of sense among various artists of the continent and, even more so, among artists from Brazil – often called the continent within the continent – and its neighbors; always so far, always so close, which involves a series of political matters ranging from the colonization models to the dictatorships of the second half of the twentieth century.

The triennial aims to establish and reestablish connections, in a Latin America that has made its history through the political coups, dominated and revolutionary; however, looking at its own star chart, to develop the major jolts of the twentieth century. The project of Brasília, which aimed to insert the future into the present, the dream of the Cuban Revolution, which awoke intellectuals around the world, or the Chile of Salvador Allende and Pablo Neruda which aimed to achieve utopia through democratic means. And, at the beginning of this journey, the Mexican Revolution, which can be understood as the door that opens the twentieth century. A century that must be revised, and whose progressive future projection must be discussed. In summary, it is necessary to return to the murals of Diego Rivera to see what happened to his storylines of beginning, middle and end intended to describe human history. That is clear. Or it is clear from many of the works that are part of Frestas.

Bayrol Jiménez, Mexican, developed a mural in the two weeks prior to the opening of the triennial. With allegorical content, each King Codex figure can be read as a sign. Jiménez had a kind of road map for the intervention, but the project changed when, during preparation, 43 students were murdered in Ayotzinapa, a tragedy clearly referred to in the work, in the pits that open from the wall to the floor, occupying the space the viewer.

espécie de roteiro para a intervenção, mas o projeto mudou quando, durante a elaboração, aconteceram os assassinatos dos 43 estudantes em Ayotzinapa, tragédia claramente referida na obra, nas fossas que se abrem da parede ao mesmo chão, ocupando o espaço do espectador.

Bem perto do mural de Jiménez, encontrava-se *O pêndulo*, de Maya Watanabe, uma videoinstalação de três projeções em que três homens declamam fragmentos dos livros sagrados das religiões monoteístas: a Torá, o Novo Testamento e o Alcorão. Na obra, os atores coincidem no som, enquanto as projeções os apresentam desde ângulos diversos, criando um conflito com a percepção tempo-espaço do espectador e, daí, uma espécie de partição no ponto de vista, o que leva a questionar quem é aquele que vê? Quem é aquele que narra? O olho parece virar onisciente, perdendo sua condição de sujeito, mas não consegue deixar de ser sujeito porque ele sabe que sou eu quem está olhando.

Semelhante ao mapa de Codazzi, nas peças de vários artistas da trienal, resulta evidente como a posição do olho muda aquilo que é olhado. Mudança que não só acontece em termos espaciais, mas também temporais: o passado longe de permanecer imóvel vai sendo alterado conforme o presente que o enxerga. E este presente, o nosso, futuro do século XX, terá de transformar por completo aquilo que o precede.

Uma última obra a mencionar, entre tantas, é a de Marcela Armas. Nela, a fronteira entre México e Estados Unidos é desenhada em arame incandescente ligado a um sensor que detecta a entrada do visitante para ativá-lo. Conforme você se acerca, o arame vai ficando vermelho. Num outro mapa de Codazzi, este do continente americano, é possível enxergar justamente essa zona do Rio Grande, ainda sem fronteira e cuja curiosidade reside em que no lugar onde hoje está a divisória aparecem umas letras ondulantes, em espanhol, que rezam: "Hermosos países apenas habitados".

Very close to the mural of Jimenez, stood *O pêndulo*, by Maya Watanabe, a video installation of three projections in which three men declaim fragments of the sacred books of the monotheistic religions: the Torah, the New Testament and the Koran. In this work the actors coincide in the sound, while the projections portray them from different angles, creating a conflict with the time-space perception of the viewer and, hence, a sort of splitting of the point of view, which leads to the question who is the one that sees? Who is the one that narrates? The eye seems to become omniscient, losing its status as a subject, but cannot stop being a subject because he knows it's me who's watching.

Similar to the map of Codazzi, in the works of various artists at the triennial, it is an evident result how the viewing position changes that which is seen. A change which not only happens in spatial terms, but also terms of time: the past, far from staying still, is altered depending on the present that sees it. And this present, ours, the future of the twentieth century, will have to transform entirely that which precedes it.

One last work to mention, among many, is that of Marcela Armas. In it, the border between Mexico and the United States is drawn in incandescent wire connected to a sensor that detects the visitor's entry to activate it. As one approaches, the wire becomes red. In another map of Codazzi, of the American continent, one can especially see this area of Rio Grande, still without borders and especially curious is the writing – in the spot where today this border exists – with wavy letters, in Spanish, reading: "Beautiful countries only inhabited".