

POST

POST MILLENNIUM —  
CRITICAL ESSAYS  
ON CONTEMPORARY  
TENSIONS

#02

MILLENNIUM

TENSION

ATTITUDES BECOME FORM  
— CURATING & DESIGN

POST MILLENNIUM  
— CRITICAL ESSAYS  
ON CONTEMPORARY  
TENSIONS

#2

ATTITUDES  
BECOME FORM  
— CURATING & DESIGN

DEZEMBRO/  
DECEMBER 2019

01. EDITORIAL P. 05  
JOSÉ BÁRTOLO
02. REAL-TIME HISTORY P. 10  
FOUNDLAND COLLECTIVE
03. EXCERTOS DE P. 15  
HOW TO BIENNALE!  
*EXTRACTS FROM  
HOW TO BIENNALE!*  
SHWETAL A PATEL / SUNIL MANGHANI / ROBERT E. D'SOUZA
04. ENTREVISTA P. 19  
A ALICE RAWSTHORN  
INTERVIEW WITH  
ALICE RAWSTHORN
05. STATELESS P. 25  
GOHAR DASHTI
06. TEMAS FEMINISTAS P. 29  
VS. EFEITOS DO FEMINISMO:  
FEMINIST SUBJECTS VERSUS  
FEMINIST EFFECTS  
AMELIA JONES
07. 'A MORDIDA' / INFECTIO P. 49  
PEDRO NEVES MARQUES, ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS
08. CURADORIA P. 59  
NA ERA PÓS-INTERNET  
*CURATING IN THE  
POST-INTERNET AGE*  
BORIS GROYS





As Bienais, que existem hoje às centenas por todo o mundo, tornaram-se importantes formatos ou dispositivos para libertar a arte, colocando-a em novos contextos e chegando a novos públicos. O termo "Bienal" deriva do latim *biennium*, que designa um período de dois anos. As Trienais são realizadas a cada três anos, as Quadrienais a cada quatro. Esta estrutura pode ser aplicada não só a exposições de arte, mas também a festivais e até a conferências. Devido à influência da primeira e mais conhecida exposição deste tipo, a *Biennale di Venezia* (Bienal de Veneza), o termo é frequentemente usado em exposições de artes visuais, tendo passado a ser também aplicado às Bienais de cinema, música e arquitetura, quando estas foram introduzidas em Veneza e em São Paulo no Brasil. Quando usamos o termo "Bienal", referimo-nos a esse conjunto de periodicidades e formatos que incluem Trienais, Quadrienais e outras exposições temporalmente recorrentes.

É desta forma que a crítica de arte Sabine B. Vogel introduz o termo no seu livro *Biennials – Art on a Global Scale* [Bienais – Arte numa Escala Global]. Na sua esteira, adotamos também a palavra "Bienal" como um termo 'guarda-chuva', permitindo-nos abranger uma ampla e heterogênea gama de exposições de artes visuais ou, mais genericamente, eventos de artes visuais. Há uma longa história das Bienais, poderíamos até dizer que há uma "Cultura da Bienal", que representa de forma semelhante essa estrutura em constante mudança e adaptação.

As muitas e maravilhosas galerias e museus à nossa disposição por todo o mundo dão-nos acesso a todos os tipos de obras de arte, histórias e arquivos. Enraizadas nas práticas do Iluminismo, que estimulou não só a nossa sede de conhecimento, mas também os métodos para o desvendar, manter e regular, as coleções dos museus de hoje oferecem recursos vitais, ajudando-nos a estabelecer relações entre culturas, ideias e história, a manter o nosso património cultural e a tirar prazer e inspiração da sua fruição. Os museus e as galerias têm vindo a ser vistos, cada vez mais, como instituições importantes no tecido que constitui a nossa "esfera pública" – o que nos faz pensar em lugares ou espaços onde é possível pensar livremente, trocar ideias e refletir sobre as mais variadas questões e problemáticas. Contudo, paralelamente, há muito que se sabe que o mundo da arte pode ser elitista, não-inclusivo e "difícil" de entender. O sociólogo Pierre Bourdieu, por exemplo, demonstrou como não só podemos referir-nos ao capital económico, mas também ao capital social e cultural. No seu conhecido livro *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [Distinção: uma Crítica Social do Julgamento do Gosto], publicado pela primeira vez em francês em 1979, ele argumenta que os detentores de um "capital cultural" elevado são os que têm mais poder para determinar os "gostos" de uma sociedade, que por sua vez pode excluir rapidamente os que detêm um capital cultural mais baixo (o autor alerta, assim, para a ocorrência de um ciclo perpétuo de autoconservação do privilégio). Tal capital deriva de ativos sociais não financeiros, como a educação e a mobilidade social. Independentemente de duas pessoas terem ou não os meios económicos para entrar em um museu, cujo acesso até pode ser gratuito, também é necessário dispor de um conjunto de hábitos e compreensão que permitem que alguém se sinta capaz de entrar em tal espaço. Bourdieu argumentou como diferentes formações e níveis educacionais alteravam as percepções individuais da arte, onde alguns objetos são vistos como "feitos para cumprir uma função", enquanto outros pareciam estar mais sintonizados com a ideia de um reino estético para lá da vida quotidiana. A formação de gostos "dominantes", segundo Bourdieu, ascendeu a uma forma de "violência simbólica" ou a uma forma de poder hegemónico. Não só a formação de bom gosto é um privilégio, como também a aquisição de bom gosto é um meio subtil de dominação, assegurando o *status quo*. Em termos marxistas, por exemplo, Bourdieu argumentou que a "estética da classe trabalhadora é uma estética dominada, constantemente obrigada a definir-se em relação à estética dominante da classe governante". Apesar de o seu trabalho se relacionar com a investigação empírica realizada durante a década de 1960, esse livro, de acordo com a Associação Internacional de Sociologia, continua a ser um dos dez mais importantes livros de sociologia escritos no século xx. Os escritos de Bourdieu, e estudos semelhantes que se seguiram, produziram debates e controvérsias sobre o lugar da arte dentro da sociedade e a necessidade de "acesso" a ela e que vai muito além de considerações económicas simples, estando dependente de barreiras mais profundas, de índole social e cultural.

As Bienais emergiram indiscutivelmente como uma das principais iniciativas impulsionadoras e de referência na conceção de exposições contemporâneas, o que pode significar cair na armadilha das tendências e configurações de gosto de uns poucos para muitos, todavia criando novos públicos para a arte visual contemporânea e renovando também as condições em que podemos ver arte. Se, no século passado, os museus e as galerias eram o meio através do qual a arte estava disponível e era recebida, hoje a exposição da Bienal ter-se-á tornado o "meio" pelo qual novas formas de arte e prática artística são introduzidas. A transferência de influência do Museu para a Bienal desenvolve-se lentamente na Europa do pós-guerra, seguida de uma "segunda onda" de Bienais fora da Europa, nomeadamente com a chegada da Bienal de São Paulo, fundada em 1951. Durante este período de crescimento económico e globalização, certamente até a década de 1960, os artistas mostravam o seu trabalho principalmente em museus e galerias. As obras eram geradas nesse conhecimento de que seriam expostas, consumidas e contextualizadas em tais espaços institucionais. No entanto, concomitante com este crescente institucionalismo da arte moderna, a vanguarda mostrava-se inquieta por estar confinada ao espaço museológico, começando a romper com a "atmosfera estática do Museu", organizando os seus próprios "eventos e prioridades". Reportando-se a 1971, Harald Szeemann, um dos primeiros autodeclarados "curadores independentes", observou que os artistas trabalhavam com um novo propósito, principalmente voltados para preocupações sociais e políticas. Szeemann afirmou (um pouco profeticamente à época) que "os artistas não estão mais interessados em entrar no Museu; ao invés, querem realizar as suas atividades com um alcance mais amplo, por exemplo, o do município". Hoje, com bem mais de 100 Bienais a ocorrer em todo o mundo num só ano, tornámo-nos cada vez mais familiarizados com este formato. Como Chris McAuliffe sugere em "Explicar: what is a biennale?" ("Explicar: o que é uma Bienal?"),

publicado em *The Conversation*): "há grandes hipóteses de que qualquer um de nós já tenha ouvido falar numa Bienal de arte, mesmo que nunca tenha visitado nenhuma". No mesmo artigo, McAuliffe enquadra assim o fenómeno:

"As Bienais são exposições em grande escala de arte contemporânea, constituídas por uma cidade anfitriã e tipicamente geridas por uma combinação de museus públicos, entidades governamentais e mecenas privados. Quanto ao ciclo de dois ou três anos, essa escolha é simplesmente o reflexo do tempo que é necessário para organizar uma exposição dessa magnitude. Originalmente mais vocacionadas para serem feiras especializadas de arte global, as Bienais figuram agora no menu cultural apoiado pelo Estado e por institutos públicos de promoção do turismo. Uma Bienal bem-sucedida vai atrair dezenas e até centenas de milhares de visitantes." McAuliffe prossegue, sugerindo o impacto emotivo do formato correspondente à Bienal:

"Porque cada Bienal é um evento breve e temporário (geralmente com cerca de 12 semanas de duração), as visitas são intensamente incentivadas através de convites à participação e "apelos à ação". Cada vez mais, as campanhas de *marketing* concentram estratégias para obter efeitos emotivos, enfatizando a Bienal como uma 'experiência' e não como um assunto cultural formal. [...] Os títulos da Bienal de Adelaide em 2014 — *Dark Heart* [Coração Negro] — e da Bienal de Sydney — *You Imagine What You Desire* [Tu Imaginas O Que Desejas] — evocam estados emocionais. O curador da primeira promete 'uma experiência em movimento' e o segundo promete 'esplendor e arrebatamento'. Os organizadores mais astutos amplificam estes efeitos emocionais com a escolha de locais incomuns (as fábricas abandonadas são sempre um espaço favorito), trabalhos de arte interativos ou nos quais o visitante possa colaborar, e a colocação de esculturas ou de instalações impressionantes em espaços públicos familiares."

#### SISTEMATIZAÇÃO DA CULTURA

No contexto da Segunda Guerra Mundial, a obra *Dialectic of Enlightenment* [Dialética do Iluminismo] de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, publicada em 1944, preconizou uma advertência profética quanto aos danos causados pela "padronização intelectual" acrítica e pela "sistematização da cultura" na sociedade de massas. A opressão insinua-se através do que eles chamam de "indústrias da cultura" e baseia-se em esquemas que elas próprias propõem e afirmam como fontes de liberdade, resultando num "cânone de modelos de comportamento sinteticamente produzidos". Desde a época em que essa obra foi escrita, o significado crítico das "indústrias da cultura" só se agravou, apesar das aparentes tentativas da arte para escapar à sua incorporação. Sempre na sombra deste prognóstico pessimista, talvez possamos ter perdão ao pensarmos que cada Bienal, cada evento de arte, é apenas um entre muitos e apenas mais do mesmo. Na verdade, como pode alguém movimentar-se dentro desses meandros de prática e execução (e que exigem uma enorme organização de estrutura, finanças e parcerias) e resistir às garras da padronização e homogeneização?

Se, na nossa circunstância contemporânea e global, a prática artística tem de ter a possibilidade de se desenvolver livremente, permitindo-se experimentar e desviar-se da norma, devemos então explorar, coletivamente, de que forma as operações de grande envergadura poderão resistir às forças e às estruturas de replicação das indústrias da cultura, com os seus antecedentes capitalistas e imperialistas. Consideremos, assim, como poderemos prosperar no caos, permitir "melhores fracassos" e incertezas, com vista a produzir o sublime, o espiritual e o transformador. Queremos produzir arte, não instituições; queremos trocar, não transmitir. E, se as Bienais terão importância (e para continuarem a ter existência material e com valor social e cultural para nós), o seu modo de fazer deve ser compreendido e efetivamente praticado. Ao invés de acharmos que temos de cumprir alguma expectativa pré-definida ou adotar algum tipo de "modelo" de prática, devemos olhar para quem somos, onde estamos e com quem queremos estar, a fim de fazer, produzir, e dar a ver arte. A arte está no seu melhor quando é diferente e subversiva, quando desafia o "agora" e abre o potencial da resistência.

#### A FEBRE DA BIENAL

A primeira Bienal foi realizada na Itália – a Bienal de Veneza – e foi criada em 1893 pelo Conselho da Cidade de Veneza. No entanto, esta foi uma exposição apenas com arte italiana, em comemoração das bodas de prata do rei Umberto I. No ano seguinte, o Conselho decretou a adoção de um sistema de convites, para introduzir também o trabalho de artistas estrangeiros na exposição, com a primeira Bienal de Veneza realmente internacional a ser inaugurada em abril de 1895, atraindo cerca de 224 mil visitantes. O evento continua a realizar-se desde então, a cada dois anos.

As Bienais subsequentes incluem a Bienal de Corcoran em Washington, em 1907, e a Bienal de Whitney, em Nova Iorque, em 1932, embora estas tivessem, novamente, um foco estritamente nacional. Em 1951, o modelo original e internacional da Bienal de Veneza é finalmente adotado, na Bienal de São Paulo no Brasil. Desde então, tem vindo a proliferar um modelo de Bienal, muito popularizado e multiplicado em todo o mundo, redefinindo a economia, a política e a estética da chamada "arte internacional". Hoje, realizam-se mais de 300 Bienais nos mais diversos locais (por vezes inespérados). O crescimento deste formato na segunda metade do século xx, exemplificado pela criação do que foi designado por "segunda onda" de Bienais (da Bienal de São Paulo de 1951, à Trienal-Índia em 1968, até à terceira Bienal de Havana, Cuba, em 1984), levou a um "boom de Bienais" na década de 1990, com um aumento acentuado na organização de novas Bienais. Em particular, na passagem para o novo milénio, aparecem Bienais em vários países em desenvolvimento, ou no que se designa por "Sul Global", com uma nova geração de académicos munidos de discursos pós-coloniais sobre globalização e desenvolvimento.

Embora algumas Bienais importantes, como a de Tóquio (1951), a de Paris (1959), Joanesburgo (1995) ou Melbourne (1999), tenham, entretanto, acabado, muitas Bienais novas conseguiram manter-se, mesmo se falhando algumas edições ou reconfigurando-se quase totalmente em escala, alcance e objetivos. Conforme defendeu Grandal Montero, o sucesso e a longevidade do formato atribuí-se à "versatilidade, resiliência e alto grau de popularidade" das Bienais,

que mantêm a promessa de coisas por vir— em suma, a promessa do novo. Em apenas um ano, em 1984, Havana e outras três novas bienais foram lançadas, e em meados da década de 1990 mais de 60 estavam em funcionamento, principalmente em cidades, e representadas em todos os continentes. No geral, os números de novas Bienais, Trienais e semelhantes têm permanecido estáveis e continuam a subir ainda hoje, com os eventos recém-criados a superar largamente o número dos que foram descontinuados.

Tipicamente, as Bienais, e outros eventos de arte recorrentes, estreitamente ligados a lugares e audiências específicas, parecem procurar um equilíbrio entre o local e o global, a agencialidade artística e cultural e a diferença intercultural, simultaneamente consolidando conquistas culturais e proezas diplomáticas no cenário internacional. É importante ressaltar que a proliferação global de Bienais desafiou irrevogavelmente a "predominância de certos centros de arte da Europa e América do Norte, como Paris e Nova Iorque — não como mercados, mas como [únicas] localizações onde se produz arte". É assim que Terry Smith descreve a situação no seu ensaio intitulado "Biennials Within The Contemporary Composition" [As Bienais no Contexto da Composição Contemporânea]. As Bienais podem até surgir como antídotos contra problemas sociais e políticos graves. O tema da primeira Bienal de Arte de Colombo, no Sri Lanka, em 2009, por exemplo, foi uma resposta direta e, de facto, destacou-se por conseguir reunir artistas imediatamente após uma guerra civil. As Bienais têm tido, assim, um papel relevante na mitigação de crises e na melhoria das sociedades pós-conflitos, revitalizando regiões economicamente deprimidas, colocando-as não só no "mapa da arte global", mas também fazendo subir os preços das propriedades, incentivando o investimento interno e a criação de emprego, atraindo talentos e promovendo a inovação.

No entanto, apesar de todas as narrativas positivas que possamos atribuir às Bienais, há questões significativas em jogo. A globalização do mundo da arte é frequentemente vista em termos do relativismo pós-moderno que sustentou a democratização através da pluralização da cena artística. Como defendido pela historiadora de arte Charlotte Bydler na sua dissertação intitulada *The Global Art World, Inc.* [O Mundo da Arte Global, S.A.], arte e artistas têm há muito tempo uma atração por e um caso de amor com viagens, cosmopolitismo e internacionalismo. Os nossos desejos cosmopolitas estão vinculados a um fascínio, nascido do Iluminismo, com "outros mundos" e a promessa de universalidade. As Bienais internacionais tornaram-se, sem dúvida, "arenas espetaculares" para a interseção do internacionalismo e do nacionalismo. No ensaio *"The Black Box" (A Caixa Preta)*, incluído no catálogo da exposição *Documenta11 Platform 5*, 2002, Okwui Enwezor argumenta que a globalização está ligada a um "duplo movimento" do pós-colonialismo: por um lado, personifica uma estratégia libertadora de descolonização, enquanto que, por outro, "excede as fronteiras do anterior mundo colonizado para reivindicar o modernizado e cosmopolita mundo do império, tornando o 'Outro' do império totalmente visível e presente, seja através dos *media* ou através de linguagens mediadoras, performativas ou carnavalescas, que fazem referência a formas de contacto, comunicação ou imagens de resistência dentro do quotidiano". Enwezor continua a argumentar que o pós-colonialismo não deve, em nenhum momento, ser confundido com o pós-modernismo, porque enquanto o pós-modernismo se preocupou em "relativizar as transformações históricas, contestando os lapsos e preconceitos contidos na epistemologia das grandes narrativas, o pós-colonialismo faz o inverso, procurando assimilar e substituir todas as grandes narrativas, através de novas abordagens éticas sobre os modos de interpretar a história".

Em todo o caso, hoje, a proliferação de eventos em todo o mundo sinaliza várias transformações nos "centros" do mundo da arte, evidenciadas, por exemplo, no número e diversidade de locais que recebem Bienais, onde uma agenda esmagadoramente local é ocasionalmente intersectada com o global. Embora, é claro, ao invés de descentralizar o mundo da arte, a globalização possa, de facto, cimentar a hegemonia da arte ocidental, se a direção da comunicação (e da assimilação) se fizer só num sentido. Na verdade, a "globalização do mundo da arte" nos últimos anos parece ter conduzido também a uma crescente homogeneização na produção de arte e no seu discurso, legitimada por um cada vez maior "mercado da arte", artistas itinerantes *globetrotters*, turistas culturais, produtores culturais, patrocinadores privados e institucionais e profissionais dos *media*. Articulando-se com os mercados em rápida expansão, alimentados por um capitalismo desenfreado e desregulado ou pela hegemonia do "capitalismo industrial", as padronizações e homogeneizações têm-se igualmente espalhado pelo mundo da arte com voracidade e muitas vezes escassa preocupação pelas especificidades locais e regionais. Devemos perguntar-nos — nem que seja para refletir sobre o tipo de eventos que queremos implementar e propagar — se não corremos o risco de um certo "achatamento" da arte visual contemporânea e dos discursos em torno dela. Em caso afirmativo, o que podemos fazer para contrariar as forças de homogeneização? Nicolas Bourriaud, curador e crítico francês, argumentou que, efetivamente, uma modernidade recém-reconfigurada, e que ele rotula de "alter-modernidade", surgiu como resultado direto da globalização. O autor afirma que a intensificação da comunicação, das viagens e das migrações tem vindo a afetar cada vez mais a maneira como vivemos e que o foco no multiculturalismo e nas problemáticas da identidade está a ser ultrapassado pela "crioulização" e pela mudança da "esfera pública". Ele afirma que este novo universalismo assenta em traduções e que a arte de hoje pode explorar potencialmente os "laços que texto e imagem, tempo e espaço, tecem entre si". Na visão de Bourriaud, os artistas estão "cada vez mais rodeados de inúmeras paisagens culturais saturadas de sinais que podem ser usados para criar novos caminhos entre múltiplos formatos de expressão e comunicação", proporcionando impulso ao surgimento e ascensão de uma "alter-modernidade" global.

Escrevendo em 1993, no início do "boom das Bienais" (no Sul Global) Thomas McEvelley fez notar que a mudança de ênfase pós-moderna dos "centros" para as "margens" significava que qualquer cidade poderia atuar como um polo internacional. Como tal, as Bienais nessas cidades poderiam oferecer novos públicos e funções culturais próprias. No caso da Trienal-Índia de 1968, por exemplo,



04. ENTREVISTA A ALICE RAWSTHORN  
*INTERVIEW WITH ALICE RAWSTHORN*  
"UMA NOVA GERAÇÃO  
DE DESIGNERS ATITUDINAIS  
EMERGIU COM NOVOS VALORES."  
*"A NEW GENERATION OF ATTITUDINAL  
DESIGNERS HAS EMERGED WITH  
NEW VALUES."*

ALICE RAWSTHORN é uma crítica de design multipremiada e autora de aclamadas obras sobre design, entre elas *Hello World: Where Design Meets Life* e, mais recentemente, *Design as an Attitude*. Natural de Manchester, Alice formou-se em História de Arte pela Universidade de Cambridge. Foi jornalista premiada do *Financial Times* e crítica de design na edição internacional do *New York Times*. Foi diretora do Design Museum, em Londres, entre 2001 e 2006. Influente oradora sobre design, Alice participou em importantes eventos globais como as TED e as reuniões anuais do Fórum Económico Mundial em Davos, na Suíça. É membro fundador da rede Future of Democracy da OCDE e da Writers at Liberty, um grupo de escritores comprometidos com a defesa das liberdades e dos direitos humanos enquanto apoiantes da entidade de beneficência Liberty. Para além de colaborar com ensaios para diversos livros sobre design e cultura contemporânea, Alice é autora de uma muito aplaudida biografia do designer de moda Yves Saint Laurent.

ALICE RAWSTHORN is an award-winning design critic and the author of critically acclaimed books of design, including *Hello World: Where Design Meets Life* and, most recently, *Design as an Attitude*. Born in Manchester, Alice graduated in art history from Cambridge University. She was an award-winning journalist for the *Financial Times* and design critic of the international edition of the *New York Times*. She was director of the Design Museum in London from 2001 to 2006. An influential public speaker on design, Alice has participated in important global events including TED and the annual meetings of the World Economic Forum in Davos, Switzerland. She is a founding member of the OECD's Future of Democracy Network and of Writers at Liberty, a group of writers who are committed to championing human rights and freedoms as supporters of the human rights charity Liberty. As well as contributing essays to a number of books on design and contemporary culture, Alice is the author of an acclaimed biography of the fashion designer Yves Saint Laurent.



A PROPÓSITO DO SEU MAIS RECENTE LIVRO, *DESIGN AS AN ATTITUDE* (JRP|RINGIER, 2018), A CURADORA E CRÍTICA DE DESIGN BRITÂNICA ALICE RAWSTHORN CONVERSOU COM O PM SOBRE A EXPANSÃO DA CURADORIA E DAS ATIVIDADES CULTURAIS EM TORNO DO DESIGN NOS ÚLTIMOS ANOS, E A NECESSIDADE DE DISCURSOS E PRÁTICAS MAIS PROVOCATÓRIAS NO CAMPO DO DESIGN.

#### POST-MILLENNIUM ●

Esta entrevista acontece no contexto de uma bienal de Design. Qual considera ser, atualmente, o papel de eventos como este e quais os desafios que enfrentam?

#### ALICE RAWSTHORN ●

A principal função das bienais de design, assim como de todos os outros tipos de festivais culturais, não se alterou. É a de explorar as ideias mais importantes, urgentes e provocatórias nas respectivas áreas, estimular o debate e encorajar-nos a pensar esses assuntos em relação com um contexto social, político, económico e ecológico mais amplo. A diferença é que agora há tantos eventos do género, num panorama cultural cada vez mais lotado e competitivo, que se torna difícil dominarem e manterem a nossa atenção. Esta mesma preocupação aplica-se à luta por financiamento, colaboradores, cobertura mediática e tudo o resto.

#### POST-MILLENNIUM ●

De acordo com autores como Hou Hanru, a atual "condição para a conceção e produção artística" é inseparável do "boom de bienais" das últimas três décadas. Que papel desempenha o curador no atual contexto do design?

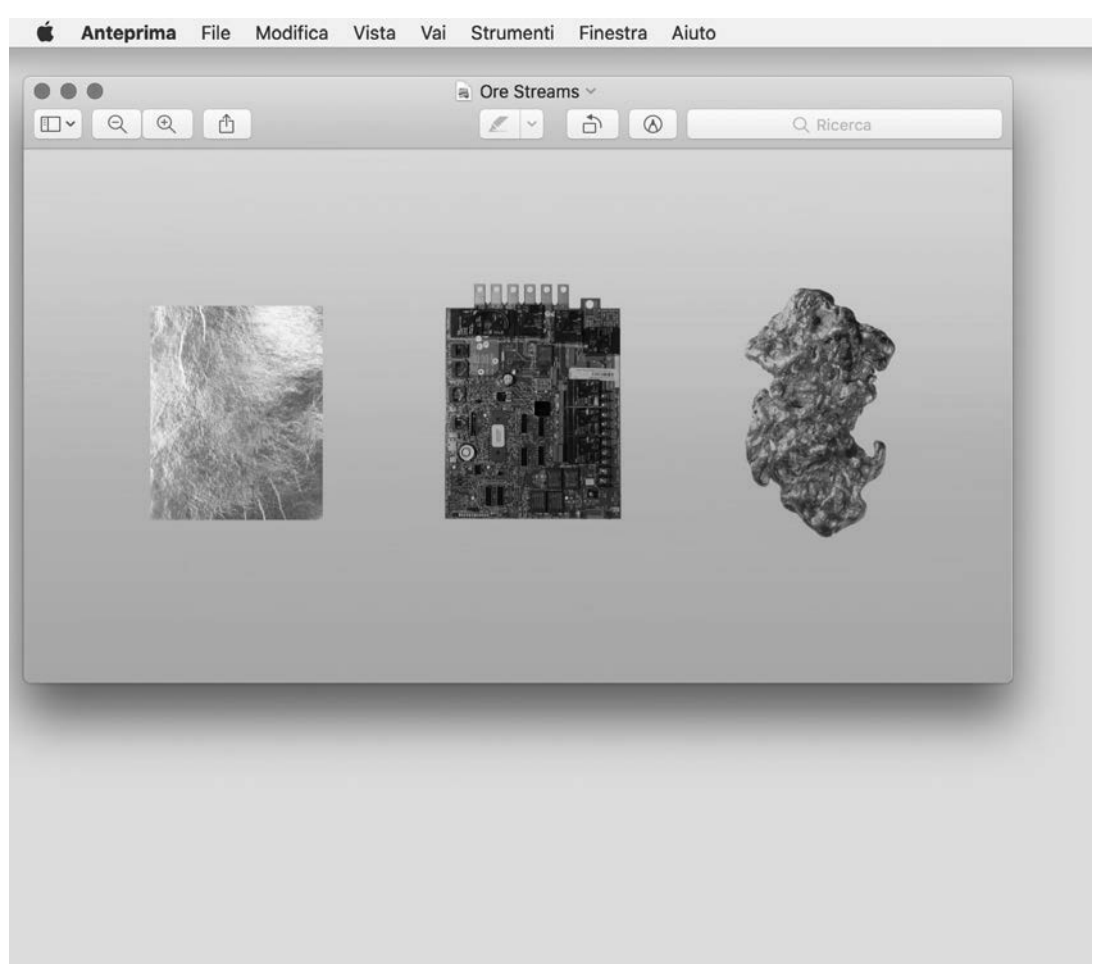
#### ALICE RAWSTHORN ●

Historicamente sempre houve grandes curadores que defenderam a experimentação em design, tais como Alexander Dörner do Landesmuseum em Hanover, nos anos de 1920 e 1930, Peter Norton da London Gallery durante os anos 1930 e Bernard Rudofsky no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque, nos anos 1950 e 1960. Do mesmo modo, há exemplos de designers que se tornaram curadores influentes na arte e noutras disciplinas, assim como no design, como Willem Sandberg, que continuou o seu trabalho em design gráfico durante a sua diretoria, no pós-guerra, do Stedelijk Museum, em Amesterdão. Ainda assim, a curadoria de design continua a ser uma área muito mais pequena do que a curadoria de arte. Isto impediu o desenvolvimento de um discurso mais alargado por parte do design.

Felizmente, tem havido uma expansão significativa da atividade cultural em design nos últimos anos, já que têm surgido novos museus e galerias de design, assim como novos festivais de design, bienais e trienais. Os mais ambiciosos e ponderados destes eventos de design, como a Semana do Design Holandês, em Eindhoven, e edições recentes da BIO, bienal de design de Liubliana, na Eslovénia, criaram novas oportunidades para a experimentação na curadoria de design. O mesmo se passou com a Semana de Design de Pequim dirigida por Beatrice Leanza, cujos programas de envolvimento comunitário foram fantásticos. A Design Indaba contribuiu de forma especial através da criação de um fórum de debate sobre design na Cidade do Cabo, deste modo introduzindo designers da África do Sul e de outros países africanos no discurso internacional sobre design e partilhando o seu trabalho com o resto do mundo.

Temos também muita sorte por haver curadores de design notáveis em instituições consolidadas que servem de modelo a seguir. Paola Antonelli produziu uma série de brilhantes exposições no MoMA que interrogaram novos desenvolvimentos fundamentais na cultura do design, desde a exploração do papel cada vez mais expansivo e eclético do design, em *Design and the Elastic Mind*, no MoMA, ao brilhante *Broken Nature* na Trienal de Milão, que analisou a contribuição do design para o combate à emergência climática precisamente na altura certa. Jan Boelen tem feito um ótimo trabalho na Z33 em Hasselt, na Bélgica, assim como Naoto Fukasawa e Taku Satoh na 21\_21 Design Sight em Tóquio. Também estou ansiosa para ver o programa curatorial de Catherine Ince no novo V&A East, quando abrir em Londres.

Todos estes diferentes projetos têm alimentado um discurso intelectual sobre design mais provocatório e dinâmico, ao mesmo tempo encorajando um público mais alargado a desenvolver um maior interesse crítico na área e uma compreensão mais sofisticada da mesma. Outro fator é o interesse crescente dos curadores de arte pelo design, sobretudo porque o interpretam a partir de uma perspetiva muito diferente da que é a dos especialistas em design. Hans-Ulrich Obrist tem tido uma grande influência na incorporação do design no programa das Serpentine Galleries em Londres, onde é diretor artístico. A Serpentine já mostrou exposições de Konstantin Grcic e Martino Gamper e está atualmente envolvida num projeto a longo prazo iniciado por Andrea Trimarchi e Simone Farresin, do Studio Formafantasma, que culminará numa exposição no próximo ano. Penso que a retrospectiva de Anni Albers na Tate Modern no outono passado pode vir a revelar-se como tendo sido um ponto de viragem. Foi a primeira exposição da Tate a ser dedicada a um único designer ou criador e foi um tremendo sucesso, tanto em termos da resposta crítica como em número de visitantes.



Ore Streams, do Studio Formafantasma: projeto de investigação de design sobre o comércio global de produtos eletrónicos e lixo digital, 2017. • Fotografia: G. Antoniali/ikon • Cortesia: Studio Formafantasma | Studio Formafantasma's Ore Streams design research project into the global trade in electronic and digital waste, 2017. • Photography: G. Antoniali/ikon • Courtesy: Studio Formafantasma



"In a State of Repair" na loja Rinascente em Milão, em abril de 2014, uma colaboração entre Martino Gamper, la Rinascente e Serpentine Galleries. • Fotografia: Marco Beck Peccoz • Cortesia: Martino Gamper | "In a State of Repair" at la Rinascente department store in Milan in April 2014, a collaboration between Martino Gamper, la Rinascente and Serpentine Galleries. • Photography: Marco Beck Peccoz • Courtesy: Martino Gamper



Refugiados, migrantes, habitantes locais e turistas partilham experiências no projeto "Welcome to the Living Room on board of Mr. Friday" [Bem-vindo à Sala de Estar a bordo de Mr. Friday], do Migrationlab, a 7 de maio de 2016. Cerca de 282 refugiados navegaram desde o Egito a Lampedusa, Itália, no Mr. Friday em 2013. • Copyright: Migrationlab | Refugees, migrants, locals and tourists sharing experiences at Migrationlab's "Welcome to the Living Room on board of Mr. Friday" project, on 7 May 2016. Some 282 refugees sailed from Egypt to Lampedusa, Italy on Mr. Friday in 2013. • Copyright: Migrationlab



Uma paciente num campo que proporciona cuidados de saúde dirigido por Sehat Kahani e Engro em Ghagar Phatak, Paquistão. • Cortesia: Sehat Kahani | A patient in a health care camp run by Sehat Kahani and Engro in Ghagar Phatak, Pakistan. • Courtesy: Sehat Kahani



ise Brigham, que no início do século xx lutou pelo design de casas a preços acessíveis e mobiliário 'faça você mesmo'. Por sua vez, R. Buckminster Fuller, o designer rebelde dos Estados Unidos, alertou para os estragos ambientais causados pela industrialização logo nos anos de 1920. Mas o Bucky foi marginalizado pelo *establishment* do design, assim como muitos daqueles que, como ele, foram rebeldes. Hoje já não é assim, porque uma nova geração de designers atitudinais emergiu com novos valores, novas preocupações e novas formas de trabalhar.

O livro *Design as an Attitude* explora porquê e como isto aconteceu e qual o impacto que teve no design. Os catalisadores são ferramentas digitais básicas e relativamente baratas que estão a permitir aos designers operar de forma independente na prossecução dos seus próprios objetivos. Os designers geram atenção para os seus projetos e livram-se da necessidade de colaboradores, gerindo uma enorme quantidade de dados complexos em computadores relativamente baratos.

Estas tecnologias transformaram a prática e as possibilidades do design ao permitirem que designers ambiciosos e hábeis promovam mudanças significativas. Talvez o exemplo mais conhecido seja Boyan Slat, o jovem designer holandês que foi um dos fundadores do Ocean Cleanup, que visa enfrentar um dos nossos maiores problemas de poluição removendo o plástico que envenena os nossos oceanos. Os planos de Slat foram ferozmente criticados por cientistas e ecologistas, mas, tendo angariado mais de \$40 milhões através de *crowdfunding*, bolsas e donativos, ele pôde ignorar as acusações e terminar a prototipagem e testar o seu sistema, que entrou em ação no Pacífico no último outono. Depois disso foi rebocado para doca seca em São Francisco, para reparações — já que estava a recolher lixo de forma bastante eficiente mas não a conseguir retê-lo —, mas espera-se que continue a fase de testes ainda este mês [junho de 2019]. Angariar tanto dinheiro com antecedência permitiu a Slat e aos seus colegas prosseguirem com os seus planos originais, livres da pressão do compromisso. Ao mesmo tempo, especialistas de outras áreas envolveram-se diretamente no design. Um dos meus exemplos favoritos é o da Sehat Kahani, uma rede paquistanesa de teleclínicas para mulheres. Foi concebido por duas médicas paquistanesas, Sara Saeed Khurram e Iffat Zahar, para colmatar a escassez de médicas no Paquistão, permitindo a um grande número de mulheres deste país que preferem não ser atendidas por homens consultarem médicas *online*, incluindo aquelas que deixaram de exercer após o casamento ou a maternidade, mas podem agora fazê-lo a partir da privacidade dos seus lares.

#### POST-MILLENNIUM ●

A sua descrição — "viragem atitudinal" — tipifica o design no novo milénio?

#### ALICE RAWSTHORN ●

Tipifica uma abordagem cada vez mais popular ao design, que recentemente se tornou praticável em grande escala. Isto deve-se em parte à disponibilidade das ferramentas digitais que já referi, mas também reflete mudanças na perceção externa do design, tanto pelos seus utilizadores como pelos detentores do poder nos governos, ONG e bancos de investimento, que decidem de que forma estas ferramentas vão ser utilizadas. Gostaria muito de poder dizer que esta mudança se deve apenas ao facto de aquelas pessoas terem percebido que o design pode ser um instrumento poderoso na mediação das mudanças, mas a verdade é que também reflete a crise de confiança em outras esferas. A cientista social britânica Hilary Cottam tem estado na vanguarda das experiências para a aplicação do design a graves problemas sociais e políticos, como o isolamento e o desemprego, há mais de uma década. Ela afirma que uma das principais razões pelas quais lhe foi confiada a abordagem a estes assuntos tem que ver com uma crise de confiança entre os cientistas sociais, que reconhecem que muitas das suas metodologias em vigor já não são adequadas, o que os torna mais disponíveis para tentar novas abordagens.

#### POST-MILLENNIUM ●

Mário Moura, crítico português de design, deu ao seu último livro o seguinte título: *O Design que o Design Não Vê*. Nos seus ensaios em *Design as an Attitude*, a Alice analisa vários estudos de caso em que designers lidam com questões políticas e sociais urgentes como a crise migratória. A que "questões invisíveis" que necessitam de ser urgentemente resolvidas, o design não tem prestado atenção?

#### ALICE RAWSTHORN ●

As deficiências do design, as suas fraquezas, são as do nosso tempo. O design é uma força omnipresente que tem preenchido muitas e diversas funções em diferentes épocas e contextos, mas que sempre desempenhou o papel elementar de agente de mudança que pode ajudar-nos a garantir que as mudanças, sejam elas quais forem, vão afetar-nos positivamente e não negativamente. Numa época turbulenta como esta, é inevitável que os designers se centrem em questões urgentes como a crise migra-

#### ALICE RAWSTHORN ●

Not necessarily. As design has become increasingly ambitious, expansive and eclectic in addressing a far wider range of challenges in greater depth, it has simultaneously become more open, generous and porous, and many of the traditional boundaries between different disciplines and methodologies have disappeared. Designers have forged constructive collaborations with specialists from other fields who, in turn, have experimented with design, just as Moholy-Nagy hoped they would. Another factor is the readiness of the new generation of designers to combine commercial projects with conceptual experiments and design research, to ensure that their work in one field will be informed and enriched by the lessons learnt in other spheres.

An example is Studio Formafantasma where Andrea and Simone have combined the development of mass manufactured lighting for Flos with complex design research projects such as *Ore Streams*, their investigation into the enormous, often illicit global trade in electronic and digital waste, which has huge implications for the environmental crisis and the global economy, as well as for industrial design and the tech industry. *Ore Streams* is a fantastic project, which could have been initiated by specialists from many different fields: ecologists, economists, management consultants, tech experts and so on. I believe it has benefited hugely from Andrea and Simone's practical experience as industrial designers, not least because they have been so perceptive and imaginative in identifying changes that could be made to the design, production and recycling processes to ensure that digital devices will be disposed of more responsibly and constructively in future. I'm not sure that someone who had not worked in industrial design could have been as effective in doing so.

Tellingly, the smarter commercial design consultancies are increasingly interested in conceptual design. A couple of years ago I asked Tim Brown, who was then chairman and chief executive of IDEO, what he thought about it. Tim said that many of IDEO's best young designers had studied critical design. He is convinced that it accentuated their capacity for lateral thinking. Tellingly, IDEO and other commercial design groups, such as fuseproject, encourage their designers to devote part of their time to experimental social or humanitarian projects. They know that doing so will enhance the quality of their commercial work, and help them to recruit talented designers, and to hold on to them.

#### POST-MILLENNIUM ●

Can you tell us a bit more about this "attitudinal turn" that you find to be taking place in contemporary design?

#### ALICE RAWSTHORN ●

I've always loved László Moholy-Nagy's assertion that: "Designing is not a profession but an attitude". He wrote those words in 1946 as the title of a chapter in his book *Vision in Motion*. I named my latest book *Design as an Attitude* as a personal tribute to Moholy-Nagy and because I believe his words are particularly apt in describing what is happening to design today.

Attitudinal design has a long history, relating to design's original role as an instinctive and improvisational discipline. Design existed long before a word was invented to describe it, but for centuries it was practiced entirely unknowingly and intuitively as what Moholy-Nagy called: "a generally valid attitude of resourcefulness and inventiveness." Take the raised fist, which has signified strength and unity in the face of adversity for over 3,000 years: from Ancient Assyria, to Black Lives Matter. While the white flag has signaled an admission of defeat and the end of conflict for nearly 2,000 years. Both are brilliant examples of improvisational, or attitudinal communication design, fueled by the "necessity is the mother of invention" principle of instinctive design ingenuity. There are countless other equally inspiring examples.

But design changed dramatically during the industrial age, when it was formalised and professionalized by the introduction of specific design disciplines, training courses and design schools. This process diminished design, by restricting it to the role of a commercial tool, generally executed under instruction from someone else. It also heralded the beginning of design's stereotyping as a styling and promotional phenomenon that is concerned with surface appearances, rather than substance.

There have always been mavericks and radicals who deployed design differently, often to address their political or ecological concerns. Moholy-Nagy was among them, as was Louise Brigham, who championed the design of affordable housing and DIY furniture in the early 1900s. While R. Buckminster Fuller, the maverick US designer raised the alarm about the environmental damage caused by industrialisation as early as the 1920s. But Bucky was marginalised by the design establishment, as were most of his fellow mavericks. No more, because a new generation of attitudinal designers has emerged with new values, new concerns and new ways of working.

*Design as an Attitude* explores why and how this has happened, and what impact it has had on design. The catalysts are basic, relatively inexpensive digital tools that are enabling designers to operate independently in pursuit of their goals. Designers can raise money from crowdfunding platforms, for example, use social media to generate awareness of their projects and flush out collaborators, and manage huge quantities of complex data on affordable computers.







# 08. CURADORIA NA ERA PÓS-INTERNET

## *CURATING IN THE POST-INTERNET AGE*

### BORIS GROYS

BORIS GROYS é filósofo, ensaísta, crítico de arte, teórico dos *media* e um especialista internacionalmente reconhecido em arte e literatura da era soviética, mais especificamente na vanguarda russa. É *Global Distinguished Professor* de russo e Estudos Eslavos na Universidade de Nova Iorque, investigador sênior na Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe e professor de filosofia na European Graduate School (EGS). O seu trabalho envolve tradições radicalmente diferentes, desde o Pós-Estruturalismo francês à Filosofia russa moderna e, no entanto, está firmemente situado no ponto de junção entre Estética e Política. Ao nível teórico, o trabalho de Groys é influenciado por diversos pensadores e filósofos pós-modernos, incluindo Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze e Walter Benjamin.

BORIS GROYS is a philosopher, essayist, art critic, media theorist, and an internationally renowned expert on Soviet-era art and literature, specifically, the Russian avant-garde. He is a Global Distinguished Professor of Russian and Slavic Studies at New York University, a Senior Research Fellow at the Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, and a professor of philosophy at the European Graduate School (EGS). His work engages radically different traditions, from French post-structuralism to modern Russian philosophy, yet is firmly situated at the juncture of aesthetics and politics. Theoretically, Groys's work is influenced by a number of modern and postmodern philosophers and theoreticians, including Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, and Walter Benjamin.



ATTITUDE  
LOCATION  
EMBODIMENT  
ITERATION  
TESTIMONIAL  
RESOURCEFULNESS  
PERCEPTION  
COMPLEXITY  
MIGRATION  
GENDER  
VISIBILITY  
CANON  
ALTERNATIVE  
FRICTION  
DIFFERENCE  
SEXUAL POLITICS  
STRATEGY  
PERSPECTIVE  
RADICAL  
REVOLUTION  
RELATIONS OF POWER  
VULNERABILITY  
VIRAL  
ANIMALITY  
HUMANITY  
EMANCIPATION  
TECHNOLOGY  
IDEOLOGY  
POST-INTERNET

