

Próximo Futuro / Next Future



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



Próximo Futuro / Next Future



PRÓXIMO FUTURO

Próximo Futuro é um Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea dedicado em particular, mas não exclusivamente, à investigação e criação na Europa, na América Latina e Caraíbas e em África. O seu calendário de realização é do Verão de 2009 ao fim de 2011.

PRÓXIMO FUTURO

Próximo Futuro es un Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea dedicado, particular aunque no exclusivamente, a la investigación y la creación en Europa, África, América Latina y el Caribe. Su calendario de realización transcurrirá entre el verano de 2009 y 2011.

NEXT FUTURE

Next Future is a Gulbenkian Programme of Contemporary Culture dedicated in particular, but not exclusively, to research and creation in Europe, Latin America and the Caribbean, and Africa. It will be held from Summer 2009 to the end of 2011.

Nº 4

MAYO

MAIO 2010

MAY

Programador Geral / Programador General / Chief Curator
ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

Assistente / Asistente / Assistant
MIGUEL MAGALHÃES

Assistente de produção / Asistente de producción / Production assistant
SAFIRA RAMOS

Estagiária / Praticante / Trainee
GIULIA CASALINI

Apoio à comunicação / Apoyo a la comunicación / Communication support
MÓNICA TEIXEIRA e SARA PAIS

Coordenação / Coordinación / Coordination Programa Descobrir
MARIA DE ASSIS SWINNERTON

Concepção do espectáculo / Concepción del espectáculo / Performance conceived by / Palavras na Cidade
CARLA ISIDORO

Design de Instalações / Diseño de proyectos / Design of installations
Programa Descobrir (Palavras Daqui, Dali e Dacolá)
MARISA VINHA

Coordenação Técnica / Coordinación Técnica / Technical Coordination
Arte Pública
JORGE MARTINS LOPES

Colaboração / Colaboración / Collaboration
Serviços Centrais DIRECTOR: ANTÓNIO REPOLHO CORREIA
Serviço de Comunicação DIRECTORA: ELISABETE CARAMELO
Serviço de Música DIRECTOR: RISTO NIEMINEN
Programa Gulbenkian Educação para a Cultura
DIRECTOR: RUI VIEIRA NERY

Tradução / Traducción / Translation
Português / Português / Portuguese – Inglês / Inglés / English
JANETTE RAMSAY e JOHN ELLIOTT
Inglês / Inglés / English - Português / Português / Portuguese
GONÇALO PRAÇA
Português / Português / Portuguese – Espanhol / Español / Spanish
ALBERTO PIRIS GUERRA

Revisão / Revisión / Proofreading
TERESA MEIRA

Design / Diseño / Graphic Design
ALVA DESIGN STUDIO

-
Impressão / Impréssion / Printing
ARLINDO SILVA – ARTES GRÁFICAS, LDA.

-
Agradecimentos / Agradecimientos / Acknowledgments
ALDA GALSTERER/ BAGINSKI, GALERIA/PROJECTOS
ANA BARATA
ANA FIGUEIREDO/SPAL
ANA LEMOS/SAPO
AVELINA CRESPO
BEATRIZ BUSTOS
CATARINA ARITZIA
CARINA LOURENÇO/ ALKANTARA
CELESTINO MUDAULANE
DÉLIO JASSE
ELISA SANTOS
ELSA REBELO/FÁBRICA BORDALLO PINHEIRO
IGNACIO GUMUCIO
MARIA JOÃO NOGUEIRA/SAPO
MIGUEL CARRELO
ROBERTO HUARCAYA
TICIO ESCOBAR
YNAIÉ DAWSON



FOTO DE / FOTO DE/ PICTURE BY
ROBERTO HUARCAYA

CORTESIA DO ARTISTA / CORTESÍA DEL ARTISTA / COURTESY OF THE ARTIST

APOIO / APOYO / SUPPORT



A gestão é sempre a condução, organização e controlo de um processo combinatório de um dado conjunto de recursos (humanos, físicos, financeiros e imateriais) para atingir determinados resultados (bens e/ou serviços), num contexto evolutivo e mutável. Porque os recursos são escassos e só parcialmente substituíveis entre si, o que se espera daquele processo combinatório é que conduza ao melhor resultado possível. Onde, a primeira regra: optimização do uso dos recursos disponíveis. Porque gerir envolve recursos humanos, o respeito pelos direitos das pessoas dever ser primordial em todas e quaisquer circunstâncias. Porque estão em causa recursos físicos, a protecção do meio ambiente deve estar sempre presente e as melhores práticas ambientais devem fazer parte integrante da gestão. Porque se usam recursos financeiros (próprios ou alheios), o rigor, a exactidão e a transparência dos registos de valores são fundamentais. Porque se recorre a bens imateriais, os direitos autoria devem ser sempre devidamente acautelados. Porque o contexto é incerto, gerir implica avaliar o risco e reforçar as capacidades de adaptação a novas circunstancialidades. Porque qualquer organização vive inserida numa comunidade, deve ter em linha de conta todos os interessados, directa ou indirectamente, na sua actividade (os stakeholders). Este conjunto de regras válidas e aplicáveis à gestão de qualquer organização ganha uma diferente dimensão e uma especial acuidade, quando se trata de uma organização de fim cultural. Independentemente de se tratar ou não de organizações sem fins lucrativos, nas organizações culturais falta normalmente o factor de regulação que é a concorrência do mercado. O mercado clássico (lugar onde se trocam bens e serviços homogêneos e onde os agentes possuem a mesma informação) não é o mercado cultural, onde impera a diversidade (muitas vezes o carácter único) dos bens oferecidos e transaccionados e onde a imperfeição da informação será quase sempre a regra. Por outro lado, as questões ligadas aos direitos autorais assumem uma relevância particular, sobretudo quando as novas tecnologias e sistemas de comunicação facilitam a reprodução e a acessibilidade de forma nunca antes pensada. Tal como o uso de bens públicos, que careçam de ser protegidos, deve ser devidamente acautelado. A transparência, a prestação de contas, o obviar a eventuais conflitos de interesses devem ser assegurados através de sistemas internos e externos com adequada independência em relação a quem gere. Para além da lei, o bom governo assenta num conjunto de princípios e normas, codificadas ou não, que devem emergir da vontade assumida e publicitada de auto-regulação. Esta procura consciente de formas de conduta mais exigentes será o valor acrescentado ético, que se somará ao valor acrescentado económico ou artístico, que é o resultado esperado da gestão de uma organização cultural.

La gestión consiste siempre en la conducción, la organización y el control de un proceso combinatorio de un determinado conjunto de recursos (humanos, físicos, financieros e inmateriales) con objeto de alcanzar determinados resultados (bienes y/o servicios), en un contexto evolutivo y cambiante. Dado que los recursos son escasos y sólo parcialmente sustituibles entre sí, lo que se espera de ese proceso combinatorio es que lleve al mejor resultado posible. De ahí la primera regla: optimización del uso de los recursos disponibles. Dado que gestionar implica recursos humanos, el respeto de los derechos de las personas debe ser considerado primordial en todas circunstancias. Dado que se opera con recursos físicos, la protección del medio ambiente debe estar siempre presente y las mejores prácticas medioambientales deben formar parte integrante de la gestión. Dado que se usan recursos financieros (propios o ajenos), el rigor, la exactitud y la transparencia de los registros de valores son fundamentales. Dado que se recurre a bienes inmateriales, los derechos de autoría deben ser siempre debidamente protegidos. Dado que el contexto es incierto, gestionar implica evaluar el riesgo y reforzar las capacidades de adaptación a nuevas situaciones. Dado que cualquier organización vive integrada en una comunidad, deben ser tenidos en cuenta todos los interesados directa o indirectamente en su actividad (los stakeholders). Este conjunto de reglas válidas y aplicables a la gestión de cualquier organización gana una dimensión diferente y una especial pertinencia cuando se trata de una organización con fines culturales. Independentemente de que se trate o no de organizaciones sin ánimo de lucro, en las organizaciones culturales falta normalmente el factor de regulación que es la competencia del mercado. El mercado clásico (lugar donde se intercambian bienes y servicios homogêneos y donde los agentes poseen la misma información) no es el mercado cultural, donde impera la diversidad (muchas veces el carácter único) de los bienes ofrecidos y negociados y donde la imperfección de la información será casi siempre la regla. Por otro lado, las cuestiones relacionadas con los derechos de autor asumen una relevancia particular, sobre todo cuando las nuevas tecnologías y sistemas de comunicación facilitan la reproducción y la accesibilidad de forma nunca antes pensada. Tal como el uso de bienes públicos que necesiten ser protegidos debe ser debidamente acautelado. La transparencia, la prestación de cuentas, la prevención de posibles conflictos de intereses deben ser garantizados a través de sistemas internos y externos con adecuada independencia en relación a los órganos de gestión. Además de en la ley, el buen gobierno se apoya en un conjunto de principios y normas, codificadas o no, que deben derivarse de una voluntad asumida y publicitada de autorregulación. Esta búsqueda consciente de formas de conducta más exigentes será el valor añadido ético que se sumará al valor añadido económico o artístico que es el resultado esperado de la gestión de una organización cultural.

Management is always a process of directing, organising and controlling a combination of a given set of resources (human, physical, financial and immaterial) in order to achieve certain results (goods and/or services), in a context that is constantly evolving and changing. Because resources are scarce and only partly replaceable and interchangeable, what we expect from this combinatorial process is that it will lead to the best possible result. Hence, the first rule: optimising the use of available resources. Because management involves human resources, respect for people's rights must be considered essential in all circumstances. Because physical resources are also at stake, the protection of the environment must always be uppermost in people's minds and the best environmental practices must form an integral part of management. Because financial resources are used (both the organisation's own resources and those of others), rigour, precision and transparency are fundamental in the keeping of accounts. Because immaterial goods are used, care must always be taken to protect copyright. Because the context is uncertain, management involves both risk taking and the strengthening of the organisation's capacities for adapting to new circumstances and events. Because any organisation inevitably forms part of the community in which it is placed, it must take into account all those who are directly or indirectly involved in its activity (the stakeholders). This set of rules is valid and applicable for all organisations, and they take on another particularly pertinent meaning and dimension in the case of an organisation dedicated to the pursuit of cultural aims. Regardless of whether or not we are talking about non-profit organisations, cultural organisations normally lack the factor of regulation that is provided by market competition. The classical market (the place where homogeneous goods and services are exchanged and where agents are in possession of the same information) is not the same as the cultural market, which is governed by the diversity (frequently unique in nature) of the goods that are offered and traded and where the general rule will almost always be the imperfect nature of the information to which people have access. At the same time, questions related with copyright are particularly important, especially when the new technologies and communication systems facilitate both the reproduction of and access to cultural goods in a way that could never have been imagined previously. Just as careful attention also needs to be paid to the use of public goods that require special protection. Transparency, accountability and the avoidance of possible conflicts of interest are all concerns which need to be guaranteed through internal and external systems that are kept suitably independent of the organisation's management. Besides the law, good governance is based on a set of rules and principles, which may or may not be codified, and which must derive from the openly declared and publicised desire for self-regulation. This conscious search for more demanding forms of conduct will constitute the ethical added value, which can then be accrued to the economic or artistic added value that is the expected result of the management of a cultural organisation.

BUENA GOBERNANZA

EMÍLIO RUI VILAR

BOM
GOVERNO

GOOD GOVERNANCE



IGNACIO GUMUCIO
ENTRADA EN LA CIUDAD
CORTEJIA DO ARTISTA
CORTEJIA DEL ARTISTA
COURTESY OF THE ARTIST



CELESTINO MUDAULANE DURANTE AS / EN LAS / AT OCUPAÇÕES TEMPORÁRIAS, MAPUTO 2010.
© MAURO PINTO

MOVILIDAD Y HOSPITALIDAD

MOBILIDADE E HOSPITALIDADE

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

MOBILITY AND HOSPITALITY

É um facto que em todos os continentes existem cidades, regiões, lugares, rotas e caminhos que, desde sempre, foram assinalados como propiciadores de criatividade e de desenvolvimento social e económico. Cidades mais ou menos míticas, locais de peregrinação histórica, religiosa ou apenas de mera fruição turística foram - e, em alguns casos, permanecem - lugares de acolhimento onde se cruzam e convivem comerciantes, artistas e intelectuais que aí produzem, trocam e criam, dando-lhes visibilidade. Estas profissões, com vocação universal, estão tradicionalmente associadas às deslocções transfronteiriças e ao nomadismo mais ou menos sazonal. A elas, portanto, há muito que associamos aquilo que hoje designamos como a mobilidade dos trabalhadores.

Se, no caso dos comerciantes, a introdução das novas tecnologias na sua actividade veio condicioná-la através de complexos mecanismos de mediação na venda e na circulação dos produtos, onde o contacto directo entre o vendedor e o potencial comprador tende a desaparecer, no caso dos artistas, dos intelectuais e dos trabalhadores da cultura em geral, a sua situação não sofreu muitas alterações ao longo dos tempos. Estas pessoas continuam a circular por curiosidade, por necessidade de aprender, de trocar experiências, de colaborar com outros parceiros. Existem, claro, casos de imigração artística por motivos de natureza política e económica. Todos os motivos, do nosso ponto de vista, são legítimos e esta legitimidade decorre de um princípio, de um direito, que é o da cidadania universal que a todos os cidadãos deve ser concedido. Actualmente, no contexto dos fluxos migratórios e da circulação de bens, debatem-se em fóruns de profissionais, em instâncias políticas e em organizações governamentais, questões relacionadas com a mobilidade trans-nacional dos artistas e dos trabalhadores da

cultura porque, para além de ser uma necessidade, a mobilidade é um facto incontornável. Estas discussões devem servir, sobretudo, para a incentivar e criar mecanismos que a facilitem, promovendo o conhecimento e desenvolvendo os mercados, conquanto estes aspectos não sejam pacíficos e universalmente aceites, em particular em alguns países mais proteccionistas, ou onde as restrições à mobilidade são rígidas. No continente europeu, muitos países debatem-se com a contradição de, por um lado, a União Europeia incentivar a mobilidade com consequências até exemplares, como é o caso do Programa Erasmus, e, por outro, construir uma autêntica muralha relativamente à imigração, onde se inclui a artística e a cultural. E, contudo, a imigração é incontornável e inevitável: ela é uma constante do nosso tempo e uma necessidade. Este programa Próximo Futuro é um exemplo concreto da mobilidade artística e cultural e do enriquecimento cultural e social que ela permite no espaço europeu. Razões substantivas para a defesa da mobilidade cultural e artística, sem barreiras/restrições, passam também pelo direito dos artistas e dos trabalhadores da cultura dos países terceiros a aprender, estudar e a apresentar as suas propostas culturais e artísticas aos cidadãos europeus e às suas organizações. Certamente que esta convivência contribui para a diversidade criativa e para o enriquecimento do nosso imaginário. Por outro lado, é necessário que os governos dos países terceiros criem mecanismos que tornem recíproco este acolhimento, de modo a que os artistas europeus possam deslocar-se com a mesma facilidade e com os mesmos direitos.

Este é um debate importante que vai ocupar os próximos anos, porque nele está implicada a sobrevivência artística, a inovação e a fruição cultural no Próximo Futuro. E porque num mundo globalizado onde a criolização é cada vez mais uma constante, a hospitalidade deve fazer parte de qualquer projecto político de transformação social, tendo em vista a convivência entre culturas e comunidades diferentes e diversas.

Es un hecho que en todos los continentes existen ciudades, regiones, lugares, rutas y caminos que desde siempre han destacado por ser propicios a la creatividad y el desarrollo social y económico. Ciudades más o menos míticas, lugares de peregrinación histórica o religiosa o incluso meramente turística han sido -y, en algunos casos, siguen siéndolo- lugares de acogida donde se cruzan y conviven comerciantes, artistas e intelectuales que en ellas producen, intercambian y crean, contribuyendo a darles visibilidad. Estas profesiones, con vocación universal, están asociadas tradicionalmente a los desplazamientos transfronterizos y al nomadismo más o menos estacional. Desde hace mucho asociamos a ellas, por lo tanto, la realidad que hoy conocemos como movilidad de los trabajadores.

Si, en el caso de los comerciantes, la introducción de las nuevas tecnologías en su actividad ha venido condicionándola a través de complejos mecanismos de mediación en la venta y en la circulación de los productos, haciendo que el contacto directo entre el vendedor y el potencial comprador tienda a desaparecer, en el caso de los artistas, de los intelectuales y de los trabajadores de la cultura en general, en cambio, su situación no ha sufrido grandes modificaciones a lo largo del tiempo. Estas personas siguen circulando por curiosidad, por necesidad de aprender, de intercambiar experiencias, de colaborar entre sí. Existen, claro, casos de inmigración artística por motivos de naturaleza política y económica. Desde nuestro punto de vista, todos los motivos invocados son legítimos, y esta legitimidad se deriva de un principio, de un derecho, el de la ciudadanía universal, que debe contemplar a todos. Actualmente, en el contexto de los flujos migratorios y de la circulación de bienes, se debaten en foros de profesionales, en instancias políticas y en organizaciones gubernamentales, cuestiones relacionadas con la movilidad transnacional de los artistas y de los trabajadores de la cultura porque, aparte de ser una necesidad, la movilidad es un hecho ineludible. Estas discusiones deben servir, sobre

todo, para incentivarla y crear mecanismos que la faciliten, promoviendo de esta forma el conocimiento y desarrollando los mercados. Sin embargo, es verdad que estos aspectos no siempre son aceptados de forma pacífica y universal, en particular en algunos países más proteccionistas, o donde las restricciones a la movilidad son excesivamente estrictas. En el continente europeo, muchos países se enfrentan a la contradicción de que, por un lado, la Unión Europea incentive la movilidad (en ocasiones con consecuencias ejemplares, como es el caso del Programa Erasmus), y, por otro, construya una auténtica muralla en relación a la inmigración, incluyendo la artística y la cultural. Y, con todo, la inmigración es insoslayable e inevitable: al mismo tiempo una constante de nuestra época y una necesidad. Este programa Próximo Futuro es un ejemplo concreto de la movilidad artística y cultural y del enriquecimiento cultural y social que permite en el espacio europeo.

Algunas de las razones substantivas para la defensa de la movilidad cultural y artística sin barreras/restricciones pasan también por el derecho de los artistas y de los trabajadores de la cultura de los países terceros a aprender, estudiar y presentar sus propuestas culturales y artísticas a los ciudadanos europeos y a sus organizaciones. Es evidente que esta convivencia contribuye a la diversidad creativa y al enriquecimiento de nuestro imaginario. Por otro lado, es necesario que los gobiernos de los países terceros creen mecanismos que hagan recíproca esta acogida, de forma que los artistas europeos puedan desplazarse con la misma facilidad y con los mismos derechos.

Este es un debate importante que va a ocupar los próximos años, porque está en juego la supervivencia artística, la innovación y el disfrute cultural en el Próximo Futuro. Y porque en un mundo globalizado donde el mestizaje es cada vez más una constante, la hospitalidad debe formar parte de cualquier proyecto político de transformación social que apueste por la convivencia entre culturas y comunidades diferentes y diversas.

It is a fact that, in all continents, there exist cities, regions, places, routes and paths, that have always been viewed as favouring creativity and social and economic development. Cities that are more or less mythical, places of historical or religious pilgrimage or just merely centres of attraction for tourists, that were - and, in some cases, still are - welcoming places where the traders, artists and intellectuals who produce, exchange and create there can come together and share experiences, giving them greater visibility. These professions, which have a universal vocation, have traditionally been associated with cross-border movements and more or less seasonal nomadism. Consequently, we have long been accustomed to associating these places with what today we refer to as the mobility of workers.

While, in the case of traders, their day-to-day activity has certainly come to be affected by the introduction of the new technologies, with the advent of complex mechanisms of mediation in the sale and circulation of products, in which the traditional direct contact between the seller and the potential buyer is tending to disappear, in the case of artists, intellectuals and workers involved in culture in general, their situation has seemingly not undergone many changes over time. These people continue to circulate out of curiosity, out of a need to learn, exchange experiences and collaborate with other partners. There are, of course, instances of artistic immigration that takes place for reasons of a political and economic nature. In our view, all reasons are perfectly legitimate and such legitimacy arises from a principle, a right, namely the universal citizenship that must be granted to all citizens. Currently, in the context of migratory flows and the circulation of goods, questions relating to the cross-border mobility of artists and cultural workers are debated at conferences of professional people, as well as among political bodies and governmental organisations, because, besides its being a necessity, mobility is also an inescapable fact of life. Such discussions must, above all, serve the purpose of encouraging and creating mechanisms that facilitate such mobility, promoting knowledge and developing markets. These aspects can, however, still give rise to a certain controversy and are not universally accepted, particularly in some more protectionist countries, or in places where there are strict controls over mobility. In the European continent, many countries find themselves confronted with the contradiction that, on the one hand, the European Union encourages mobility with so far exemplary consequences, as is the case with the Erasmus Programme, for example, while, on the other hand, it is erecting an insurmountable barrier to immigration, which also includes artistic and cultural immigration. And yet, immigration is inescapable and inevitable: it is a constant feature of our time and an undeniable necessity. This Next Future programme is a concrete example of artistic and cultural mobility and of the cultural and social enrichment that this makes possible within the European space.

These substantive reasons for defending cultural and artistic mobility without any barriers or restrictions also depend on the right of the artists and cultural workers of third countries to learn, study and present their cultural and artistic proposals to the European citizens and their organisations. Certainly, exchanges and interactions of this type contribute towards creative diversity and the enrichment of our imaginary. On the other hand, the governments of these third countries must create mechanisms that make this welcoming reception a mutual affair, so that European artists can move from one place to another with the same facility and the same rights.

This is an important debate that will continue to occupy our attention over the next few years, because what is implied in it is artistic survival, innovation and cultural fruition in the Next Future. And because in a globalised world where Creolisation is an ever more constant reality, hospitality must be part of any political project for social transformation, with a view to encouraging the sharing of experiences and ways of life between different and diverse cultures and communities.

Ao propormos como tema de investigação os problemas da gestão das organizações culturais e sociais, temos em mente o facto de que estes dois tipos de gestão, bem como muitos dos seus conteúdos, estão - em diversos países da América Latina e de África - muito próximos. Há inúmeras situações e casos de estudo onde a fusão entre os dois tipos de gestão é total.

Como analisar este tipo de situações? Que modelos operativos e eficazes são os mais indicados? Que exemplos de boa gestão devem merecer a nossa atenção e a sua amostragem? E que poderemos nós, investigadores e responsáveis por esta área, aprender com estes exemplos mais eficazes? Que teorias sobre a governação e gestão democrática de recursos e meios podem hoje ser enunciadas?

Al proponer como tema de investigación los problemas de la gestión de las organizaciones culturales y sociales, tenemos en mente el hecho de que estos dos tipos de gestión, así como muchos de sus contenidos, mantienen una gran proximidad en muchos países de América Latina y África, siendo numerosas las situaciones y los casos de estudio donde la fusión entre ambos tipos de gestión es total.

¿Cómo analizar este tipo de situaciones? ¿Qué modelos operativos y eficaces son los más indicados? ¿Qué ejemplos de buena gestión deben merecer nuestra atención y servir de muestra? ¿Y qué podemos, los investigadores y responsables de esta área, aprender con estos ejemplos paradigmáticos? ¿Qué teorías sobre la gobernanza y gestión democrática de recursos y medios pueden ser enunciadas hoy?

By proposing the problems of the management of cultural and social organisations as a theme for research, we have in mind the fact that, in many countries in Latin America and Africa, these two types of management, as well as many of their contents, are very similar to one another. There are countless situations and case studies where these two types of management completely overlap with one another.

How should we analyse situations of this type? What operational models are the most effective and best suited for these purposes? What examples of good management practices deserve our attention and should be drawn upon for our examples? And, as researchers and managers operating in this area, what can we ourselves learn from these more effective examples? What theories can be put forward today about the governance and democratic management of resources and equipment?

3ER WORKSHOP DE
INVESTIGACIÓN
"GESTIÓN DE LAS
ORGANIZACIONES
CULTURALES Y SOCIALES"

3RD NEXT FUTURE RESEARCH
WORKSHOP
"MANAGEMENT OF
CULTURAL AND SOCIAL
ORGANISATIONS"

3º WORKSHOP DE INVESTIGAÇÃO "GESTÃO DAS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS E SOCIAIS"

22 ABRIL / APRIL 2010

QUANDO FALTAM OS RECURSOS FINANCEIROS.
REINVENÇÃO LITERAL DO 'TEATRO POBRE':
A EXPERIÊNCIA DE A PESTE – ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA
TEATRAL

São sobejamente conhecidas as dificuldades financeiras por que passam os grupos de teatro amador ou os grupos de pesquisa universitária de natureza não profissional, dada a exiguidade dos apoios existentes. Ao invés de ser bloqueadora da criação e da criatividade, essa circunstância pode ser reconfiguradora da prática teatral, sobretudo quando integrada numa concepção estética, ética e técnica do teatro enraizada na lição de Jerzy Grotowski ou na estética do despojamento de Peter Brook. Nesse âmbito, proporei a análise de um caso de 'gestão do (im)possível' numa associação cultural sem fins lucrativos, A Peste – Associação de Pesquisa Teatral (Faro/Universidade do Algarve), que, num contexto de total ausência de apoios financeiros oficiais, apresentou já duas produções teatrais de grande envergadura: “Páscoa”, de A. Strindberg (2008), e “Fando e Lis”, de Fernando Arrabal (2009). Tentarei demonstrar que, nas produções desse grupo de pesquisa universitária, existe uma íntima relação entre as opções de gestão e a opção ética, estética e técnica teatral.

CUANDO FALTAN LOS RECURSOS FINANCIEROS.
REINVENCIÓN LITERAL DEL 'TEATRO POBRE':
LA EXPERIENCIA DE A PESTE – ASSOCIAÇÃO DE
PESQUISA TEATRAL

Son sobradamente conocidas las dificultades financieras que experimentan los grupos de teatro aficionado o los grupos de teatro de arte y ensayo universitario de naturaleza no profesional, motivadas por la exigüidad de las ayudas existentes. Sin embargo, lejos de bloquear la creación y la creatividad, esa circunstancia puede inducir a una reconfiguración de la práctica teatral, especialmente cuando ésta se integra en una concepción estética, ética y técnica del teatro arraigada en la lección de Jerzy Grotowski o en la estética del despojamiento de Peter Brook. En ese sentido, propondré el análisis de un caso de 'gestión de lo (im)posible' en una asociación cultural sin ánimo de lucro, A Peste – Associação de Pesquisa Teatral (Faro/UAlg), que, en un contexto de total ausencia de ayudas financieras oficiales, ha presentado ya dos producciones teatrales de gran envergadura: Páscoa, de A. Strindberg (2008), y Fando e Lis, de Fernando Arrabal (2009). Intentaré demostrar que, en las producciones de ese grupo de teatro de arte y ensayo universitario, existe una íntima relación entre las decisiones de gestión y la posición ética, estética y de técnica teatral.

WHEN FINANCIAL RESOURCES ARE LACKING.
LITERAL REINVENTION OF THE 'POOR THEATRE':
THE EXPERIENCE OF A PESTE – ASSOCIAÇÃO DE
PESQUISA TEATRAL

The financial difficulties faced by amateur theatre groups or university research groups of a non-professional nature are well known, due to the scarcity of existing supports. Instead of being an impediment to creation and creativity, this circumstance may help to reconfigure theatrical practice, especially when it forms part of an aesthetic, ethical and technical conception of theatre that is rooted in the teachings of Jerzy Grotowski or in Peter Brook's aesthetics of plainness. I shall therefore propose the analysis of a case of '(im)possible management' in a non-profit cultural association, A Peste – Associação de Pesquisa Teatral (Faro/University of the Algarve), which, despite a complete lack of official financial support, has already staged two large-scale theatrical productions: Páscoa (Easter), by A. Strindberg (2008), and Fando e Lis (Fando and Lis), by Fernando Arrabal (2009). I shall attempt to demonstrate that, in the productions put on by this university research group, there is a close relationship between the options of management, the ethical and aesthetic option and theatrical technique.

PEDRO COSTA ¹Dinâmia – CET / IUL
VERA BORGES ⁶ICS / UL

DILEMAS ECONÓMICOS E DESAFIOS ORGANIZACIONAIS
NAS ARTES PERFORMATIVAS: UMA ANÁLISE EMPÍRICA
DAS ESTRUTURAS TEATRAIS APOIADAS NA REGIÃO DE
LISBOA E VALE DO TEJO

As estruturas teatrais enfrentam, no seu funcionamento quotidiano, um conjunto de questões e de problemas económicos específicos, os quais têm sido profusamente estudados e discutidos no campo da economia da cultura. Contudo, uma ampla panóplia de especificidades, em termos económicos, culturais, institucionais e sociais, condiciona fortemente esta actividade, em múltiplas dimensões. Este artigo pretende identificar empiricamente e tipificar os diversos tipos de situações e de reacções a estes problemas, por parte de um conjunto diverso de instituições no campo das artes performativas (marcadas por uma forte diversidade, em termos do seu perfil e das suas opções ao nível estético, cultural e da sua orientação em relação aos seus mercados, mas igualmente por uma multiplicidade de outras características como, por exemplo: padrão de localização, questões geracionais, papel da liderança individual, estrutura organizacional, origens dos financiamentos, etc.). A análise empírica executada baseia-se no acompanhamento efectuado a todas as companhias de teatro da região de Lisboa e Vale do Tejo, subsidiadas através dos concursos para apoios anuais/plurianuais do Ministério da Cultura. Com base em entrevistas, e no acompanhamento directo da actividade destas estruturas, é realizada uma análise preliminar das suas opções organizacionais, e de mercado, e são identificados os principais problemas e desafios com que se defrontam. É proposta uma tipologia multi-nível para a análise das estruturas teatrais, tendo em conta os diversos aspectos identificados como determinantes para as diferenças observadas. São ainda apresentadas algumas notas conclusivas no que concerne a recomendações em termos de políticas públicas.

Palavras-chave:
Artes Performativas; Teatro; Instituições;
Estrutura organizacional; Apoios públicos; Lisboa

DILEMAS ECONÓMICOS Y RETOS ORGANIZATIVOS EN
LAS ARTES ESCÉNICAS: UN ANÁLISIS EMPÍRICO DE LAS
ESTRUCTURAS TEATRALES SUBVENCIONADAS EN LA
REGIÓN DE LISBOA Y VALLE DEL TAJO

Las estructuras teatrales se enfrentan en su funcionamiento cotidiano a un conjunto de cuestiones y de problemas económicos específicos, que han sido profusamente estudiados y discutidos en el marco de la economía de la cultura. Con todo, un amplio abanico de especificidades, de tipo económico, cultural, institucional y social, condiciona fuertemente esta actividad, y esto en múltiples dimensiones. Este artículo pretende identificar empíricamente y tipificar los diversos tipos de situaciones y de reacciones a estos problemas, por parte de un conjunto diverso de instituciones (marcadas por una fuerte diversidad, en cuanto a su perfil y a sus opciones a nivel estético o cultural, o a su orientación en relación al mercado, pero igualmente por una multiplicidad de otras características, como puedan ser el patrón de localización, las cuestiones generacionales, el papel del liderazgo individual, la estructura organizativa, las fuentes de financiación, etc.) en el campo de las artes escénicas. El análisis empírico se basa en el seguimiento realizado a todas las compañías de teatro de la región de Lisboa y Valle del Tajo que reciben subvenciones a través de los concursos de ayudas anuales/plurianuales del Ministerio de Cultura. A partir de entrevistas y del acompañamiento directo de la actividad de estas estructuras, se lleva a cabo un análisis preliminar de sus opciones organizativas y de mercado, al tiempo que se identifican los principales problemas y retos a los que se enfrentan. Se propone una tipología multinivel para el análisis de las estructuras teatrales, teniendo en cuenta los diversos aspectos considerados determinantes para las diferencias observadas. Asimismo, se presentan algunas notas conclusivas en lo que concierne a recomendaciones en términos de políticas públicas.

Palabras clave:
Artes escénicas; Teatro; Instituciones;
Estructura organizativa; Ayudas públicas; Lisboa

ECONOMIC DILEMMAS AND ORGANISATIONAL
CHALLENGES IN THE PERFORMING ARTS: AN EMPIRICAL
ANALYSIS OF OFFICIALLY SUPPORTED THEATRE
STRUCTURES IN THE REGION OF LISBOA E VALE DO TEJO

In their day-to-day operations, theatre structures are faced with a series of questions and specific economic problems, which have been profusely studied and discussed in the field of the cultural economy. However, this activity is strongly conditioned by a broad panoply of specificities, in economic, cultural, institutional and social terms, operating in a multiplicity of different dimensions. This article seeks to empirically identify and typify the different types of situations and reactions to these problems, on the part of a diverse set of institutions in the field of the performing arts (marked by a great diversity in terms of their profile and their options at an aesthetic and cultural level, as well as at the level of their orientation towards their markets, but also by a multiplicity of other characteristics: for example, the pattern of their location, generational issues, the role of individual leadership, organisational structure, origin of funding, etc.). The empirical analysis that is carried out here is based on the monitoring of all the theatre companies in the region of Lisboa e Vale do Tejo subsidised through the annual or multi-year funding awarded on a competitive basis by the Ministry of Culture. Based on interviews and the direct monitoring of these structures, a preliminary analysis is made of their organisational options and their market options, identifying the main problems and challenges with which they are faced. A multi-level typology is proposed for the analysis of theatre structures, bearing in mind the various aspects that are identified as being decisive in creating the differences that are observed. Some brief conclusions are presented about the recommendations to be made in terms of public policies.

Keywords:
Performing Arts; Theatre; Institutions;
Organisational Structure; Public Funding; Lisbon

RAQUEL REGO SOCIUS-ISEG

VENDENDO VIRTUDE? CONTRIBUTO PARA A REFLEXÃO SOBRE A GESTÃO DEMOCRÁTICA DAS ORGANIZAÇÕES SEM FINS LUCRATIVOS

Partindo do princípio que questionar a organização é uma forma de lidar com as suas dificuldades de acção colectiva, propomos um olhar sobre o interior das organizações não lucrativas, onde encontramos organizações culturais e sociais, entre outras.

A partir dos resultados de um inquérito postal, sobre a profissionalização associativa, aplicado em 2004 a vários tipos de associações de âmbito nacional (associações de acção social, mulheres, jovens, imigrantes, desenvolvimento, defesa do ambiente, de consumidores, etc.), analisamos os efeitos da procura de uma acção mais eficaz no funcionamento democrático destas organizações.

Deste modo, reflectimos sobre dois fenómenos que contribuem para o fechamento das associações, a saber, o duplo estatuto dos dirigentes profissionalizados e a centralização do poder patente na síndrome do fundador.

A nossa intervenção termina com a enunciação de meios disponíveis para alcançar uma gestão mais democrática, que contribua simultaneamente para a promoção da inovação.

¿VENDIENDO VIRTUD? CONTRIBUCIÓN A LA REFLEXIÓN SOBRE LA GESTIÓN DEMOCRÁTICA DE LAS ORGANIZACIONES SIN ÁNIMO DE LUCRO

Partiendo del principio de que poner en cuestión la organización es una forma de tratar sus dificultades de acción colectiva, proponemos una mirada sobre el interior de las organizaciones sin ánimo de lucro, donde encontramos organizaciones culturales y sociales, entre otras.

A partir de los resultados de una encuesta por correo sobre la profesionalización asociativa realizada en 2004 a diferentes tipos de asociaciones de ámbito nacional (asociaciones de acción social, mujeres, jóvenes, inmigrantes, desarrollo, defensa del medio ambiente, de consumidores, etc.), analizamos los efectos de la demanda de una acción más eficaz en el funcionamiento democrático de estas organizaciones.

De esta forma, reflexionamos sobre dos fenómenos que contribuyen al cierre de las asociaciones, a saber: el doble estatuto de los dirigentes profesionalizados y la centralización del poder patente en el síndrome del fundador.

Nuestra intervención finaliza con la enunciación de medios disponibles para lograr una gestión más democrática, susceptible de contribuir, al mismo tiempo, a la promoción de la innovación.

SELLING VIRTUE? A CONTRIBUTION TOWARDS THE REFLECTION ON THE DEMOCRATIC MANAGEMENT OF NON-PROFIT ORGANISATIONS

Following the principle that questioning the organisation is a way of dealing with the difficulties of its collective activity, we propose to examine the inner workings of non-profit organisations, where we find cultural and social organisations amongst others.

Based on the results of a survey of the professionalisation of associations conducted on a postal basis in 2004 with various types of national associations (concerned with social action, women, young people, immigrants, development, environmental protection, consumer protection, etc.), we analyse the effects of the demand for a more effective intervention in the democratic functioning of these organisations.

In this way, we reflect upon two phenomena that contribute towards the closure of associations, namely the dual status of their professionalised leaders and the centralisation of power that is evident in the founder's syndrome.

Our presentation ends with the identification of the means available for achieving a more democratic management, which simultaneously contributes to the promotion of innovation.

SUSANA DURÃO ICS - UL TERESA FRADIQUE GIAEC/CRIA

CULTURA COMO ORGANIZAÇÃO: PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS

Falar do futuro próximo, no que respeita à gestão das organizações sociais e culturais, tal como nos propõe o 3º Workshop de Investigação da Fundação Calouste Gulbenkian, será uma oportunidade para reflectirmos sobre o legado crítico em torno dos conceitos fundadores da disciplina, traduzindo-o em matéria útil para os parceiros de discussão, nomeadamente para os gestores do cultural e do social na contemporaneidade. A partir de contribuições que podem ajudar a sinalizar os perigos da abstracção, patrimonialização e essencialização da cultura, propomos uma operação de resgate feita a partir da prática etnográfica – enquanto método de pesquisa com capacidade para se adaptar à fluidez e ambivalência da vida contemporânea, quotidiana, e das suas formas de organização – apresentando exemplos concretos da sua aplicação ao universo de organizações que pretendem agir nos mundos sociais. Algumas questões emergem: será útil continuar a perspetivar as 'organizações como cultura' (Wright, 1994), sendo a 'cultura' cada vez mais usada como conceito pelas organizações com o objectivo de actuar e de transformar activamente os mundos 'sociais'? Ou será que podemos partir para o questionamento da organização (administração e gestão) de fenómenos, movimentos, organizações locais e transnacionais, que se afirmam como culturais e sociais; isto é a 'cultura como organização'? Torna-se necessário usar as ferramentas etnográficas para entender ideias de 'projecto' e de fixação de formas de 'movimento' naquilo que se pretende que seja a cultura, o social, o poder e a gestão desses mesmos projectos.

Sobressaem alguns exemplos bons para pensar: o modo como a cultura é reclamada como 'arma' por ONG's em cidades como o Rio de Janeiro ou São Paulo, onde o tema político da violência urbana se alia à desigualdade social e cultural. A forma como, em Portugal, agentes culturais das periferias urbanas começam a penetrar nos espaços dos museus, das galerias e noutros onde, até aqui, a sua presença estava sub-representada.

Esperamos que vários exemplos, resultantes de explorações etnográficas de colegas do CRIA, ajudem a dar forma e a densificar esta discussão.

CULTURA COMO ORGANIZACIÓN: PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS

Hablar del futuro próximo, en lo que se refiere a la gestión de las organizaciones sociales y culturales, tal como nos propone el 3er Workshop de Investigación de la Fundación Calouste Gulbenkian, será una oportunidad para reflexionar sobre el legado crítico en torno a los conceptos fundadores de la disciplina, traduciéndolo en materia útil para los diferentes interlocutores implicados, y especialmente para los gestores de lo cultural y de lo social en la contemporaneidad. A partir de aportaciones que pueden ayudar a señalar los peligros de la abstracción, patrimonialización y esencialización de la cultura, proponemos una operación de rescate realizada a partir de la práctica etnográfica –como método de pesquisa con capacidad para adaptarse a la fluidez y ambivalencia de la vida contemporánea, cotidiana, y de sus formas de organización– presentando ejemplos concretos de su aplicación al universo de organizaciones que pretenden actuar en los mundos sociales.

Se plantean algunas preguntas: ¿será útil seguir contemplando las 'organizaciones como cultura' (Wright, 1994), siendo que, cada vez más, la 'cultura' es usada como concepto por las organizaciones con objeto de actuar y de transformar activamente los mundos 'sociales'? ¿O será que podemos avanzar hacia la puesta en cuestión de la organización (administración y gestión) de fenómenos, movimientos, organizaciones locales y transnacionales que se afirman como culturales y sociales; es decir, la 'cultura como organización'? Consideramos necesario usar las herramientas etnográficas para entender ideas de 'projecto' y de fijación de formas de 'movimiento' en aquello que se pretende que sea la cultura, lo social, el poder y la gestión de esos mismos proyectos.

Existen algunos excelentes ejemplos para reflexionar: el modo como la cultura es reclamada como 'arma' por ONGs en ciudades como Río de Janeiro o São Paulo, donde el tema político de la violencia urbana se aúna a la desigualdad social y cultural; la forma como en Portugal agentes culturales de las periferias urbanas empiezan a penetrar en los espacios del museo, de las galerías y otros donde hasta aquí su presencia estaba infrarrepresentada.

Esperamos que varios ejemplos, tomados de exploraciones etnográficas de compañeros del CRIA, ayuden a dar forma y a adensar esta discusión.

CULTURE AS ORGANISATION: ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVES

As far as the management of social and cultural organisations is concerned, which is the theme proposed to us for the 3rd Workshop at the Calouste Gulbenkian Foundation, talking of the next future will provide us with an opportunity to reflect upon the critical legacy surrounding the discipline's founding concepts, translating this into useful material for the partners in the discussion, namely for the managers of cultural and social organisations in our contemporary world. Based on contributions that can help to point out the dangers inherent in the abstraction, patrimonialisation and essentialisation of culture, we propose a rescue operation based on ethnographic practices – as a research method with the capacity to adapt to the fluidity and ambivalence of contemporary everyday life and its forms of organisation – presenting concrete examples of its application to the universe of those organisations that seek to act in social worlds.

Some questions present themselves: is it of any use to continue to view 'organisations as culture' (Wright, 1994), with 'culture' being increasingly used as a concept by organisations that are dedicated to taking action and actively transforming 'social' worlds? Or can we begin to question the organisation (administration and management) of phenomena, movements, local and transnational organisations that have established themselves as cultural and social organisations; i.e. 'culture as organisation'? It is becoming necessary for us to use ethnographic tools to understand the ideas of a 'project' and to establish forms of 'movement' in what we wish to identify as the culture, social aspects, power and management of these same projects.

There are some good examples that can set us thinking: the way in which culture is claimed to be used as a 'weapon' by NGOs in cities such as Rio de Janeiro or São Paulo where the political theme of urban violence is linked to social and cultural inequality; the way in which, in Portugal, cultural agents from the urban peripheries are beginning to enter into the spaces of museums and galleries, as well as other spaces where until now they have been clearly underrepresented.

We hope that various examples, resulting from the ethnographic research of our colleagues at CRIA, will help to shape and add weight to this discussion.

A RESPONSABILIDADE SOCIAL NA ESTRATÉGIA DAS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS

Apesar da crescente visibilidade que o desenvolvimento sustentável e a responsabilidade social têm tido actualmente, o facto é que, raramente, estes conceitos surgem associados às organizações sociais e à cultura. A responsabilidade social aparece maioritariamente relacionada com o sector empresarial (privado), sendo conectado com o grau de responsabilidade das empresas para o impacto que exercem sobre o meio ambiente, consumidores, comunidades e partes interessadas. Quase todas as publicações, manuais ou sítios na internet relacionados com a responsabilidade social, não referem as artes e a cultura. Esta não surge como uma prioridade nos programas, fundos, discussões ou notícias ligadas ao tema. Assim, importa perspectivar as especificidades das organizações sociais e culturais neste âmbito particular. Demonstrar de que forma a responsabilidade social pode ser considerada como parte integrante da estratégia e dos programas destas organizações. Analisar de modo mais próximo e mais pragmático sobre os mecanismos de parceria estratégica, entre o mundo da cultura e mundo empresarial, e sugerir oportunidades para envolver as organizações culturais e sociais e as suas partes interessadas na definição de uma estratégia integrada de sustentabilidade.

LA RESPONSABILIDAD SOCIAL EN LA ESTRATEGIA DE LAS ORGANIZACIONES SOCIALES Y CULTURALES

A pesar de la creciente visibilidad que han adquirido los conceptos de desarrollo sostenible y responsabilidad social en estos últimos años, la verdad es que raras veces surgen asociados a las organizaciones sociales y a la cultura. Casi siempre, cuando se habla de responsabilidad social, se relaciona con el sector empresarial (privado) en relación al grado de responsabilidad que asumen las empresas con objeto de paliar el impacto que su actividad ejerce sobre el medio ambiente, los consumidores y las comunidades interesadas. Son escasas las publicaciones, obras de referencia o páginas de Internet relacionadas con la responsabilidad social que se refieren a las artes y la cultura. Aparentemente, dicha responsabilidad no se considera una prioridad en los programas, fondos, discusiones o noticias que versan sobre este tema. Así, importa poner en perspectiva las especificidades de las organizaciones sociales y culturales en este ámbito particular, demostrando de qué forma la responsabilidad social puede integrar la estrategia y los programas de estas organizaciones. Para ello, conviene analizar de forma más próxima y más pragmática los mecanismos de colaboración estratégica tendidos entre el mundo de la cultura y el mundo empresarial, así como sugerir oportunidades susceptibles de fomentar la implicación de las organizaciones culturales y sociales y sus partes interesadas en la definición de una estrategia integrada de sostenibilidad.

SOCIAL RESPONSIBILITY IN THE STRATEGY OF SOCIAL AND CULTURAL ORGANISATIONS

Despite the increasing visibility that sustainable development and social responsibility have enjoyed in recent years, the fact remains that these concepts are rarely associated with social organisations and culture. Social responsibility is mainly related with the (private) business sector, being connected with the degree of responsibility that companies must accept for the impact that they have on the environment, consumers, communities and interested parties. Almost all publications, manuals or websites related with the question of social responsibility make no reference to arts and culture. Culture does not even appear as a priority in the programmes, funds, discussions or news related with the theme. In this sense, it is important to study and understand the specificities of the social and cultural organisations operating in this particular area. To demonstrate in what way social responsibility may be considered an integral part of the strategy and programmes of these organisations. To analyse in a more detailed and more pragmatic fashion the mechanisms existing for strategic partnership between the world of culture and the business world and to suggest opportunities for involving cultural and social organisations and their interested parties in the definition of an integrated strategy of sustainability.

CONVIDADOS
INTERNACIONAISINVITADOS
INTERNACIONALESINTERNATIONAL
GUEST SPEAKERSANA CARLA FONSECA REIS BrazilORGANIZAÇÕES SOCIAIS DA CULTURA
EM SÃO PAULO – ÊXITOS E ALERTAS

Exigências burocráticas descabidas, processos e prazos de extensão desmedida, transparência que muito deixa a desejar. Chagas que assolam a gestão pública no Brasil, emperrando o bom desempenho das políticas públicas, dificultando parcerias com instituições privadas e causando enorme desalento ao cidadão e contribuinte.

A gestão da cultura, parte integrante desse quadro, padecia dos mesmos males. Diante da insustentabilidade desse modelo, e em meio ao mar de inoperância no qual navegava, a administração pública da cultura burilou o modelo de gestão das organizações sociais.

O texto aqui proposto trará uma análise de seus traços distintivos, modo de funcionamento, vantagens e percalços enfrentados, tendo como base o corpo de organizações sociais da cultura em vigor, no Estado de São Paulo.

ANA CARLA FONSECA REIS é especialista em Economia da Cultura. Formada em Administração Pública e Economia, começou a trabalhar em agências de comunicação e, depois, em projectos de marketing e comunicação para multinacionais. Fundou e dirige a Garimpo de Soluções, empresa de consultoria com uma actuação transdisciplinar na área de economia, cultura e desenvolvimento. É autora dos livros "Marketing Cultural e Financiamento da Cultura" (Thomson, 2002) e "Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável" (Manole, 2006), entre outros. É Consultora Especial da ONU, em Economia Criativa, membro do painel curador da conferência Creative Clusters, do Reino Unido, e conferencista internacional em marketing cultural, economia da cultura, economia criativa e cultura e desenvolvimento. Actualmente está a fazer doutoramento em Arquitectura e Urbanismo, com uma tese sobre cidades criativas.

ORGANIZACIONES SOCIALES DE LA CULTURA
EN SÃO PAULO – ÉXITOS Y ALERTAS

Exigencias burocráticas descabelladas, procesos y plazos de extensión desmedida, una transparencia que deja mucho que desear. Males que asolan la gestión pública en Brasil, impidiendo un rendimiento adecuado de las políticas públicas, dificultando acuerdos de colaboración con instituciones privadas y causando un enorme desaliento al ciudadano y contribuyente.

La gestión de la cultura, parte integrante de ese marco, padecía de los mismos males. Ante la insostenibilidad de ese modelo, y en medio del mar de inoperancia en que navegaba, la administración pública de la cultura pergeñó el modelo de gestión de las organizaciones sociales.

El texto aquí propuesto traerá un análisis de sus rasgos distintivos, modo de funcionamiento, ventajas y dificultades enfrentadas, teniendo como base el cuerpo de organizaciones sociales de la cultura actualmente vigentes en el Estado de São Paulo.

ANA CARLA FONSECA REIS es especialista en Economía de la Cultura. Con formación en Administración Pública y Economía, empezó a trabajar en agencias de comunicación y después en proyectos de marketing y comunicación para multinacionales. Fundó y dirige Garimpo de Soluções, empresa de consultoría con una actuación transdisciplinaria en las áreas de la economía, la cultura y el desarrollo. Es autora de los libros "Marketing Cultural e Financiamento da Cultura" (Thomson, 2002) y "Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável" (Manole, 2006), entre otros. Es Consultora Especial de la ONU en Economía Creativa, miembro del panel comisario de la conferencia Creative Clusters del Reino Unido y conferenciante internacional en marketing cultural, economía de la cultura, economía creativa y cultura y desarrollo. Actualmente está realizando el doctorado en Arquitectura y Urbanismo, con una tesis sobre ciudades creativas.

SOCIAL AND CULTURAL ORGANISATIONS
IN SÃO PAULO – SUCCESSES AND WARNINGS

Senseless bureaucratic demands, excessively lengthy processes and deadlines, transparency that leaves a lot to be desired. Serious problems besetting public management in Brazil, impeding the good performance of public policies, making it difficult to set up partnerships with private institutions and causing enormous despondency amongst citizens and taxpayers.

Cultural management, an integral part of this picture, has suffered from the same ailments. Given the unsustainable nature of this model, and in the midst of the sea of inoperativeness in which it found itself sailing, the public administration has decided to improve the model for the management of social organisations.

The text proposed here will analyse the distinctive features of such organisations, the way in which they operate, and the advantages and the difficulties which they face. This analysis will be based on the group of social and cultural organisations currently in operation in the State of São Paulo.

ANA CARLA FONSECA REIS is a specialist in the Economy of Culture. Having completed her initial training in Public Administration and Economics, she began working at communication agencies and then on marketing and communication projects for multinational companies. She is the founder and manager of Garimpo de Soluções, a consultancy firm involved in transdisciplinary activity in the area of economics, culture and development. The author of the books "Marketing Cultural e Financiamento da Cultura" (Thomson, 2002) and "Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável" (Manole, 2006), amongst others, she is a UN Special Advisor on Creative Economy, a member of the curators' panel for the Creative Clusters Conference in the United Kingdom and an international speaker on cultural marketing, economics of culture, creative economy, and culture and development. She is currently studying for a PhD in Architecture and Urbanism, for which she is writing a thesis on the subject of creative cities.

CESAR PIVA BRASIL

A FÁBRICA DO FUTURO
(APRESENTAÇÃO DE CASO DE ESTUDO)

A Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual é uma incubadora cultural do audiovisual e novas tecnologias, inaugurada em Julho de 2005, em Belo Horizonte. A Fábrica faz parte de um amplo programa de Cultura e Desenvolvimento local, que, a partir de 2003, reúne na cidade uma rede de cooperação horizontal com as principais lideranças sociais, culturais e empresariais da região. Esse programa tem, como foco estrutural à economia criativa do sector audiovisual, às novas tecnologias e à juventude, um plano de gestão cultural local, na perspectiva da promoção de políticas públicas e da economia criativa da cultura.

CESAR PIVA trabalha no sector cultural e social, desde 1987. Como gestor cultural, especializou-se no desenvolvimento de programas de investimento em cultura, leis de incentivo e responsabilidade social de empresas. É responsável pelo projecto Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual.

A FÁBRICA DO FUTURO
(PRESENTACIÓN DE CASO DE ESTUDIO)

A Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual es una incubadora cultural de lo audiovisual y de las nuevas tecnologías, inaugurada en julio de 2005, en Belo Horizonte. La Fábrica forma parte de un amplio programa de Cultura y Desarrollo local, que desde 2003 reúne en la ciudad una red de cooperación horizontal con los principales interlocutores sociales, culturales y empresariales de la región. El foco estructural de este programa es la economía creativa del sector audiovisual, las nuevas tecnologías y la juventud, un plan de gestión cultural local en la perspectiva de la promoción de políticas públicas y de la economía creativa de la cultura.

CESAR PIVA trabaja en el sector cultural y social desde 1987. Como gestor cultural, se ha especializado en el desarrollo de programas de inversión en cultura, leyes de incentivo y responsabilidad social de empresas. Es responsable del proyecto 'Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual', una incubadora cultural de lo audiovisual y las nuevas tecnologías, creada en 2005, que forma parte de un amplio programa de Cultura y Desarrollo local.

A FÁBRICA DO FUTURO
(PRESENTATION OF A CASE STUDY)

A Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual (Factory of the Future) is a cultural incubator for the audiovisual sector and for the new technologies, inaugurated in July 2005, in Belo Horizonte. The Factory is part of a wide-ranging programme for Culture and Local Development, which since 2003 has been operating a network of horizontal cooperation in the city with the region’s main social, cultural and business leaders. This programme has, as its structural focus, the creative economy of the audiovisual sector, the new technologies and youth, developing a plan for local cultural management designed to promote public policies and the creative economy of culture.

CESAR PIVA has been working in the cultural and social sector since 1987. As a cultural manager, he has specialised in the development of investment programmes in culture, cultural incentive laws and corporate social responsibility. He is responsible for the project 'Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual', a cultural incubator for the audiovisual sector and for the new technologies, created in 2005, which is part of a wide-ranging programme for Culture and Local Development.

FÁTIMA ANLLO VENTO ESPAÑA

GESTÃO VIRTUOSA PARA UM FUTURO INCERTO

Propuseram-me centrar a atenção no Próximo Futuro da gestão cultural e, para tal, nada me parece mais pertinente do que indagar as artes do passado. Do estudo das tragédias gregas, Nussbaum (Martha Nussbaum, A fragilidade da bondade) extrai a melhor e mais produtiva ideia para viver o presente sem perder de vista o tempo que está para vir: A virtude assenta nesse frágil equilíbrio entre fazer e ser feito. Metade necessidade, metade desejo, nenhuma imagem parece mais certa para descrever o próximo futuro da gestão, que a situa nos limites incertos dos fluxos e marés que caracterizam o presente. Depois de uma Modernidade que produz e duma Pós-modernidade que se abandona, apenas a recuperação da tensão entre as duas parece ter sentido.

Tal é a imagem da gestão da cultura e as artes que antecipo, uma gestão capaz de situar-se nas fronteiras incertas que caracterizam – e de que necessita – a realidade presente. Uma gestão cultural que se aproxime das experiências artísticas como um contínuo entre fazer e produzir, entre participar e receber; que aceite o valor da cultura e das artes em toda a sua integridade, riqueza e complexidade, abandonando velhas dicotomias e hierarquias entre a pureza dos benefícios intrínsecos da gestão cultural e os benefícios extrínsecos espúrios da gestão social; uma gestão que incorpore a criatividade como um traço característico da capacidade humana que ultrapassa a criação artística; uma gestão capaz de integrar a actividade artística como um elemento que faça parte da vida quotidiana, impulsionando a vitalidade cultural de comunidades e indivíduos; em suma, uma gestão que faça da cultura e das artes ferramentas para o bem viver, catalisadores de um desenvolvimento humano virtuoso onde indivíduos e comunidades se fazem e são construídos.

FÁTIMA ANLLO VENTO é especialista em Gestão Cultural, investigadora e consultora independente no âmbito da Gestão Cultural e professora de Políticas Culturais na Universidad Complutense de Madrid. Trabalhou em diversas instituições culturais de Nova Iorque e, em 1999, assumiu a direcção da empresa espanhola e norte-americana que produz e distribui o Canal História em Espanha e em Portugal.

GESTIÓN VIRTUOSA PARA UN FUTURO BORROSO

Se nos propone centrar la atención en el Próximo Futuro de la gestión cultural y para tal tarea nada se me antoja más pertinente que hurgar en las artes del pasado. Del estudio de las tragedias griegas extrae Nussbaum (Martha Nussbaum, “La fragilidad del bien) la mejor y más productiva idea para vivir el presente sin perder de vista el tiempo por venir: La virtud, radica en ese frágil equilibrio entre hacer y ser hecho. Mitad necesidad, mitad deseo, ninguna imagen parece más certera para describir el próximo futuro de la gestión, que aquella que la sitúa en los límites borrosos de los flujos y mareas que caracterizan el presente. Después de una Modernidad que forja y una Posmodernidad que se abandona, sólo la recuperación de la tensión entre ambas parece tener sentido.

Esa es la imagen de la gestión de la cultura y las artes que antecipo, una gestión capaz de situarse en los bordes borrosos que caracterizan y necesita la realidad presente. Una gestión cultural que se aproxime a las experiencias artísticas como un continuo entre hacer y producir, entre participar y recibir; que acepte el valor de la cultura y las artes en toda su integridad, riqueza y complejidad, abandonando viejas dicotomias y jerarquías entre la pureza de los beneficios intrínsecos de la gestión cultural y los beneficios extrínsecos espurios de la gestión social; una gestión que incorpore la creatividad como un rasgo característico de la capacidad humana que desborda la creación artística; una gestión capaz de integrar la actividad artística como un elemento que forme parte de la vida cotidiana, impulsando la vitalidad cultural de comunidades e individuos; en definitiva, una gestión que haga de la cultura y las artes herramientas para el buen vivir, catalizadores de un desarrollo humano virtuoso donde individuos y comunidades se hacen y son hechas.

FÁTIMA ANLLO VENTO, especialista en Gestión Cultural. Es investigadora y consultora independiente en el ámbito de la Gestión Cultural y profesora de Políticas Culturales en la Universidad Complutense de Madrid. Trabajó en diversas instituciones culturales de Nueva York y, en 1999, asumió la dirección de la empresa española y norteamericana que produce y distribuye el Canal Historia en España y Portugal.

VIRTUOUS MANAGEMENT FOR AN UNCERTAIN FUTURE

At this workshop organised by the Next Future Programme, it was suggested to me that I should focus my attention on the next future of cultural management, and nothing seems more pertinent to me for this purpose than to investigate the arts of the past. From the study of the Greek tragedies, Nussbaum (Martha Nussbaum, The Fragility of Goodness) extracts the best and most productive idea for living in the present without losing sight of the time that is yet to come: Virtue is based on that fragile balance between doing and being done. Half necessity, half desire, no image seems more appropriate for describing the next future of management, which situates it on the uncertain fringes of the ebbs and flows that characterise the present. After a Modernity that manufactures and a Postmodernity that is being abandoned, only the recovery of the tension that exists between the two seems to make any sense.

This is the sort of image that I anticipate for the management of culture and the arts, a management that is capable of situating itself on the uncertain borders that characterise our present reality (and which this same reality needs). A cultural management that draws closer to artistic experiments as a continuum between doing and producing, between participating and receiving; which accepts the value of culture and the arts in all of their integrity, richness and complexity, abandoning old dichotomies and hierarchies between the purity of the intrinsic benefits of cultural management and the spurious extrinsic benefits of social management; a management that incorporates creativity as a characteristic feature of the human capacity that goes beyond artistic creation; a management that is capable of integrating artistic activity as an element that forms part of everyday life, giving a decisive impetus to the cultural vitality of communities and individuals; in short, a management that turns culture and the arts into tools that can be used for living well, catalysts of a virtuous human development where individuals and communities are made and are constructed.

FÁTIMA ANLLO VENTO is a specialist in Cultural Management. She is a researcher and independent consultant in the field of Cultural Management and a teacher of Cultural Policy at the Universidad Complutense de Madrid. She has worked for various cultural institutions in New York and, in 1999, became the head of the Spanish and American company that produces and distributes the television history channel (Canal História) in Spain and Portugal.

BARTHÉLÉMY TOGUO CAMARÕES

BANDJOUN STATION
(APRESENTAÇÃO DE CASO DE ESTUDO)

Consciente do duplo dilema que constitui, por um lado, a incapacidade para proteger o património artístico clássico e contemporâneo de África e, por outro lado, desejo por prosseguir um projecto cultural ambicioso, decidi usar a maior parte do dinheiro ganho com o meu trabalho, como artista visual, para fundar a Bandjoun Station, um projecto sem fins lucrativos de inspiração totalmente pessoal, em termos de conceito, construção, produção e implementação.

A Bandjoun Station está situada nas planícies elevadas dos Camarões Ocidental, a 3 km da cidade de Bafoussam e a 300km de Douala e Yaoundé. Bandjoun Station é, antes de tudo, e primordialmente, uma oficina criativa onde desejei reunir os meus pares... O alojamento na Bandjoun Station será possível para alguns dos artistas que irão criar/produzir nas instalações e participar na criação in situ de trabalhos excepcionais e na criação de peças monumentais que necessitem de bastante espaço para a sua concretização.

BARTHÉLÉMY TOGUO nasceu em 1967 e é artista visual. Estudou na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Abidjan, Costa do Marfim, na École Supérieure d'Art de Grenoble, França, e na Kunstakademie Düsseldorf, Alemanha. Vive e trabalha entre Bandjoun (Camarões), Nova Iorque e Paris.

BANDJOUN STATION
(PRESENTACIÓN DE CASO DE ESTUDIO)

Enfrentado al dilema que supone, por un lado, la conciencia de la incapacidad para proteger el patrimonio artístico clásico y contemporáneo de África y, por otro, el deseo de emprender un proyecto cultural ambicioso, decidí usar la mayor parte del dinero ganado con mi trabajo como artista visual para fundar la Bandjoun Station, un proyecto sin ánimo de lucro, de inspiración totalmente personal, tanto en términos de concepto, como de construcción, producción y puesta en práctica.

La Bandjoun Station está situada en los altiplanos de Camerún Occidental, a 3 km de la ciudad de Bafoussam y a aproximadamente 300km de Douala y Yaoundé. Bandjoun Station es antes de nada y primordialmente un taller de creación donde quise reunir a mis pares... El alojamiento en la Bandjoun Station será posible para algunos de los artistas que van a crear/producir en las instalaciones y a participar en la creación in situ de trabajos excepcionales y de piezas monumentales cuya realización requiera bastante espacio.

BARTHÉLÉMY TOGUO, artista visual nacido en 1967. Estudió en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Abidjan, Costa de Marfil, en la École Supérieure d'Art de Grenoble, Francia, y en la Kunstakademie Düsseldorf, Alemania. Vive y trabaja entre Bandjoun (Camerún), Nueva York y París.

BANDJOUN STATION
(PRESENTATION OF A CASE STUDY)

Aware of the double dilemma that is formed, on the one hand, by the incapacity to protect the classical and contemporary artistic heritage of Africa and, on the other hand, by the desire to pursue an ambitious cultural project, I decided to use most of the money that I earned from my work as a visual artist to found Bandjoun Station, a non-profit project that was entirely formed from my own personal inspiration in terms of its conception, design, production and implementation.

Bandjoun Station is located on the upper plains of West Cameroon, 3 kilometres from the city of Bafoussam, and 300 kilometres from Douala and Yaoundé. Bandjoun Station is first and foremost a creative workshop where I wanted to bring my peers together... Accommodation will be possible at Bandjoun Station for some of the artists who will create/produce work on the premises and take part in the creation in situ of exceptional works and the creation of monumental pieces that need a great deal of space for their realisation.

BARTHÉLÉMY TOGUO is a visual artist who was born in 1967. He studied at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Abidjan, in the Ivory Coast, at the École Supérieure d'Art de Grenoble, in France, and at the Kunstakademie in Düsseldorf, Germany. He divides his time living and working between Bandjoun (Cameroon), New York and Paris.

BANDJOUN STATION



DE LA EXTRAÑA CONTEMPORANEIDAD DEL ARTE POPULAR

DA EST CONTEMPOR DA ARTE

Este artigo considera a complicada questão do destino da arte popular latino-americana perante situações diferentes das que lhe deram origem. Que possibilidades de sobrevivência e, ainda, de afirmação, que futuro têm as formas estranhas à tradição ilustrada ocidental num cenário de progressiva globalização? Que alternativas de sobrevivência num mundo pós-industrializado restam a práticas de origem pré-moderna ou, melhor ainda, a-moderna?

Mais do que lançar luz sobre questões que não podem ser resolvidas, este texto pretende manter em suspenso aquelas perguntas, procurando abrir em torno das mesmas um campo de discussão que permita rever velhos conceitos. Uma parte importante do debate contemporâneo acerca da arte visa tornar a examinar figuras que pareciam ter perdido validade ou, pelo menos, força. Entre elas, os próprios conceitos de 'arte' e de 'popular', bem como o de 'aura', são reconsiderados em perspectivas pragmáticas e políticas. Perante a contingência e o acaso, e despojados de fundamentos essenciais, adquirem uma nova flexibilidade que permite o seu reingresso no campo da discussão actual e a sua vinculação a diversas questões que mobilizam esta complexa temática.

O popular

A posição assimétrica, ocupada por determinados sectores no contexto das sociedades nacionais latino-americanas, cria condições de marginalização e exclusão e impede que os referidos sectores, caracterizados como populares, tenham acesso a uma participação social plena. A cultura popular inclui as diversas práticas, discursos e imagens de minorias ou grandes maiorias desfavoravelmente posicionadas na cena pública e privadas, por isso mesmo, do acesso a diversas instâncias de poder e a benefícios socioculturais básicos. Esta situação de desvantagem faz com que os interesses das culturas populares não coincidam com os da hegemónica e tendam a fomentar representações e imaginários alternativos, à margem ou contra a corrente dominante.

Mas, o popular e o hegemónico, são vinculados não como substâncias cumpridas, em contradição absoluta, mas como momentos de tensões contingentes, conflitos que podem ser resolvidos de muitas formas, imprevistas quase sempre. Ou podem não ser resolvidos e permanecer esquecidos ou latentes (ou ser dissolvidos nas correntes caudalosas da história e reaparecer possivelmente com outros nomes). As divergências entre o hegemónico e o subalterno (no sentido gramsciano do termo) desembocam por vezes em processos complexos de coincidência, acordo ou negociação, quando não em casos de perda de formas próprias ou capitulação perante o progresso das alheias.

Por último, deve considerar-se que estas situações de contingência produzem ambiguidades no âmbito da cultura popular, que tanto pode assumir posições contestatárias como conservadoras. A própria defesa da tradição assume frequentemente, sobretudo nas culturas indígenas, a forma de sinais de resistência, tal como a assimilação de modelos estranhos pode servir para a renovação da memória própria e para a adopção de mudanças requeridas pelos impulsos da dinâmica social.

Neste ponto, certos estudos contemporâneos, emanados sobretudo da América Latina e marcados pela antropologia, antepõem o conceito de 'aculturação' ao de 'transculturação'. O primeiro supõe um antagonismo essencial entre duas culturas, das quais uma, a dominante, invade a outra, a dominada, obrigando-a a substituir as imagens originais pelas invasoras. Paralelamente a este conceito, o de 'transculturação' considera que nem as posições dominantes são tão onnipotentes nem as dominadas cedem tão facilmente. O conflito cultural não se baseia numa disjunção definitiva e fundamental, mas em diversas oposições, cruzamentos e intercâmbios. Assim, a figura de transculturação põe em jogo conceitos mais flexíveis,

preparados para mobilizar relações conformadas por movimentos de choque e negação, mas também de acordos, reajustes, intercâmbios e negociações. Por isso mesmo, a transculturação não acarreta necessariamente uma perda aculturativa, pois pode permitir um enriquecimento e proporcionar novas possibilidades de dinamismo, crescimento e renovação.

O conceito de transculturação permite compreender melhor o facto de as culturas populares utilizarem imagens e técnicas contemporâneas e ainda disputarem com à-vontade espaços em instituições tradicionalmente reservadas à cultura de massas ou ilustrada (mercado, publicações, circuitos internacionais, etc.). Estas mudanças não devem ser interpretadas como gestos de abandono da tradição. De modo geral, a incorporação de figuras, ideias e técnicas provenientes da modernidade não acarreta a adopção integral do programa moderno nem a aceitação de todos os seus tempos, condições e racionalidades. Sem culpas nem rodeios, os artesãos e artistas populares tomam directamente as formas, conceitos e técnicas de que necessitam nesse momento e inserem-nos no curso da sua própria tradição histórica, com uma segurança capaz de produzir resultados convincentes, novos, em parte.

Estes movimentos de intercâmbio e apropriação esbatem actualmente as fronteiras entre alta e baixa cultura e impelem a arte popular, culta e de massas, a nutrir-se de um património comum de signos, técnicas e discursos. Tal situação, porém, não deveria promover a consideração do panorama global como um enorme reboliço que acaba por anular as diferenças. Embora vários sectores, sociedades e indivíduos partilhem um mesmo stock simbólico, cada um deles participa a partir de lugares próprios e em função de memórias e projectos particulares. Por isso mesmo, o levantamento das fronteiras entre a cultura ilustrada, a popular e a de massas, não significa a anulação das diferenças de cada uma delas. Tornar as culturas equivalentes levaria a desconhecer o trabalho de construção particular realizado pelos diversos sujeitos para exprimir as suas diferentes posições, processar a experiência particular e imaginar formas alternativas de antecipar o futuro.

Arte e cultura populares

TICIO ESCOBAR

A chamada 'arte popular' ocupa espaços delimitados na esfera das culturas subordinadas (no sentido já referido do termo). Situa-se nos limites ou nas margens da ordem cultural, cria nela tensões, pontos agudos, comoções e zonas obscuras destinadas a questionar todo o código fixo, toda a significação estável. Mediante operações formais e jogos de imagem, a arte põe em xeque a paisagem segura e familiar oferecida pela cultura e, bem, redimensiona continuamente o sentido colectivo e renova as razões do pacto social.

Esta tarefa do artístico permite compreender o papel afirmativo da cultura popular. Em princípio, aparece definida de forma negativa, a partir de uma posição da falta (o marginal, o subalterno, o excluído) ou de um local de oposição (o não-hegemónico). No entanto, refira-se que, a partir da sua origem conflituosa, o cultural popular impulsiona movimentos produtivos que intervêm na constituição das identidades sociais e na salvaguarda da diferença e constitui, por isso mesmo, um factor de coesão social e de debate político. A arte popular pressupõe processos activos de interpretação do mundo e construção de temporalidade. Mediante formas diferentes das marcadas pelas culturas centrais, diversos actores sociais elaboram a memória e o desejo e propõem rumos colectivos.

Esta diferença gera particularidades na arte popular em relação ao moderno ocidental. Aquele não separa a beleza de outros valores e práticas, não reivindica o carácter único ou original das obras, não apela à figura do génio criativo nem exige a constante inovação formal. Baseado, porém, em tradições diferentes e invocando uma amálgama de razões, propõe outros códigos de representação e outras estratégias para redefinir o sentido social. Diversas comunidades, classes e etnias latino-americanas criam obras que, embora reiterem padrões tradicionais, obedeçam a funções diversas e sejam produzidas de forma individual ou social (ou seja, embora não cumpram os requisitos ocidental-kantianos exigidos pela tradição à grande arte ilustrada), são capazes de revelar mundos próprios, de nomear furtivamente o que escapa ao alcance do símbolo e permite imaginar, mas não revelar, alguma faceta do real.

No entanto, essas mesmas diferenças que as formas populares mantêm, relativamente ao moderno ocidental, permitem identificar,

ON THE STRANGE CONTEMPORANEITY OF POPULAR ART

RANHA RANEIDADE POPULAR

inesperadamente, coincidências entre essas formas e as pertencentes à arte erudita contemporânea. Este tema será tratado sob os dois seguintes títulos.

Tempos contemporâneos

Se a modernidade imaginava uma só linha de desenvolvimento histórico (a ocidental), o entrecortado pensamento contemporâneo anseia rumos distintos. E esta vocação pluralista permite questionar o preconceito etnocêntrico de que existe um só modelo de temporalidade e, por isso mesmo, um só sistema de arte. A arte constitui um mecanismo eficiente para encarar o tempo próprio: transtorna a ilusão de um devir linear, convoca a memória no presente, força este a voltar-se para o já ocorrido e antecipa imaginariamente o porvir. Este culminar deixa em suspenso todo o cumprimento pleno, posterga o acontecimento: abre um lugar à diferença.

Mas a desordem do tempo permite também admitir que a contemporaneidade não significa algo homogêneo. Se ser contemporâneo em arte significa inventar signos para dar conta das questões levantadas pelo presente, devemos admitir que há muitas formas de responder a estas questões. Mas, também, que há muitos presentes. O velho mito, segundo o qual só a arte ocidental é contemporânea (o resto seria sempre anacrônico), revela preconceitos etnocêntricos e impede-nos de considerar a vocação de conflito que a arte tem com a sua própria actualidade, encarada sempre a partir de estratégias muito diversas.

A discussão de um tempo e de um espaço uniforme coincide com a redefinição dos limites da arte, que já não se mostram traçados em torno do puramente estético nem protegem as prerrogativas de um modelo privilegiado (o moderno ocidental). Os contornos difusos da produção contemporânea não podem ser definidos de acordo com uma ideia prévia e essencial do que é ou não arte, pois dependem de manobras contingentes e de construções pragmáticas, de posicionamentos e circunstâncias diversas. Estas incertezas causam perturbações, mas também permitem lobrigar saídas novas, nos esmorecidos terrenos da arte contemporânea.

Considerando esta perspectiva, convém encarar a contemporaneidade

da arte a partir de diferentes pontos de enunciação e através de formas muito variadas que incluam certamente as práticas experimentais de filiação vanguardista, mas que acolham igualmente obras ou situações de outras culturas (correspondentes a povos indígenas e comunidades mestiças, a minorias de imigrantes e diversos sectores alternativos). A condição é que tais obras sejam consideradas válidas, no contexto social em que estão inseridas. Não importa que correspondam a padrões centenários ou que incluam amálgamas de diferentes etapas, mas que sejam produções vivas; não importa que se encontrem marcadas pela memória (que pareçam arcaizantes), conquanto mantenham aberta a vocação de presente e a ânsia de futuro (embora pareçam arcaicas). Assim, as várias obras da arte popular – como as de qualquer forma de arte – serão contemporâneas enquanto dialogarem (discutirem) com o seu tempo e constituírem cifras para interpretar o curso obscuro das suas actualidades desiguais.

A arte popular e a questão da aura

A anulação da autonomia da arte derroga o cânon kantiano, que definia o artístico de um objecto, a partir da sua possibilidade de demarcar a sua forma estética das suas funções prosaicas. Quando, em 1936, Walter Benjamin promove a supressão da aura – a distância mínima que separa o objecto e o torna extraordinário – está a propiciar a aproximação, a identificação, entre arte e sociedade, arte e vida quotidiana. Esta proximidade (a anulação da soberania formal, da distância aurática) tem um sinal emancipador: procura a democratização da arte, o acesso maciço à beleza. Mas o ideal moderno de estetizar todos os espaços da sociedade (até os recantos mais íntimos da vida individual) realizou-se não como conquista política da arte universal, mas como vitória económica do mercado global (não como feito emancipatório das vanguardas, mas como resultado da lógica instrumental expandida a nível planetário).

A sociedade do espectáculo (da informação, da publicidade) estetiza tudo o que encontra à sua passagem (que é tudo). É que, livre da contenção do círculo autónomo da arte, descontrolada, a avalanche da bela forma inunda todo o campo da experiência sensível e desactiva

todo o princípio contestatário da estética contemporânea. (A velha utopia das vanguardas foi subtraída à arte pelas imagens conciliadoras da concepção total). E assim, formatados consoante as exigências da produção globalizada e amansados pela estética ligeira do mercado, os recursos da arte moderna (beleza, ruptura, experimentação, desafio, etc.) perdem a sua capacidade perturbadora, o seu fio crítico e a sua densidade analítica: tornam-se matéria-prima da informação e da publicidade, glamour do espectáculo. Recobrar a margem que requer o olhar, o lugar inquietante da falta (recuperar certa distância aurática) pode converter-se, perante esta situação, num gesto crítico, numa estratégia para resistir ao abrandamento da significação, ao nivelamento do sentido.

Esta posição não pretende restituir as prerrogativas aristocráticas e os fundamentos idealistas da aura, mas desconstruir o seu conceito: pô-lo em contingência, expô-lo à intempérie (despojá-lo de fundamentos metafísicos). Se o cerco que resguardava a autonomia da arte (a distância aurática) pode ser redefinido não como um muro inexpugnável, mas como uma linha entreaberta e provisória ou até como uma posição variável, que permita o jogo do olhar e do desejo, então marcar uma distância mínima (e fugaz) poderia servir para manter aberto o espaço da significação, o local variável da diferença.

Neste ponto difícil – talvez o maior desafio que se coloca à arte contemporânea –, a experiência histórica da arte popular pode tornar-se um contributo considerável, pois demonstra diariamente que a autonomia das formas constitui um argumento pragmático destinado a escorar diversas funções sociais através do alheamento que advém da beleza, da aura ou de como quisermos denominar o enigma que introduz a falta. A tradição idealista da arte tinha consagrado os valores auráticos como essenciais e a-históricos. É contra esta herança ilustrada que reage Benjamin e é perante ela que importa hoje reivindicar outras formas de acautelar o espaço da ausência: a reserva de sentido que não pode ser atraído por nenhuma forma e mantém disponível o lugar das perguntas primordiais.

Muitas formas da arte popular, e muitas mais da arte indígena, apelam à perturbação causada pela beleza, entendida esta não como um valor absoluto, mas como um argumento para fortalecer fins extra-artísticos (sociais, políticos, religiosos) ou como um meio para interrogar o mundo e renovar a obscuridade reveladora das suas cifras. Como toda a forma de arte, a arte popular sublinha a forma de determinados objectos e práticas para provocar uma interferência nas suas significações habituais, intensificar assim a sua percepção e enriquecer o seu campo de acção. Procura assim perturbar a visão do mundo e as suas secretas forças, atender os incompressíveis chamados do real.

No âmbito de certas culturas populares, as formas estéticas encontram-se confundidas com outros meios através dos quais a sociedade organiza os seus conhecimentos, crenças e sensibilidades. Por isso mesmo, em tal âmbito, o brilho da aparência depende dos ordinários empregos quotidianos ou dos graves destinos transcendentais; uns e outros requerem, para cumprir as suas funções ou alcançar as suas verdades, as artimanhas da representação estética. E, por isso mesmo, esse âmbito consegue manter uma mínima distância formal (aurática) sem comprometer-se com as qualidades próprias da aura das Belas-Artes (a assinatura do génio individual, a beleza como conciliação e a unicidade como aval de origem autêntica). Na arte popular, a aura que distancia a coisa e a confronta com o seu lado obscuro e a sua sombra não invoca a pureza da forma nem a verdade revelada na aparência: faz resplandecer por um momento o objecto para despertar nele indícios do que quer ser nomeado para além das palavras. Que outra coisa quer a arte contemporânea para além de fazer do brilho da aparência uma prova do real inatingível?

DE LA EXTRAÑA CONTEMPORANEIDAD DEL ARTE POPULAR

TICIO ESCOBAR

Este artículo considera la complicada cuestión del destino del arte popular latinoamericano enfrentado a situaciones diferentes a las que le dieron origen. ¿Qué posibilidades de sobrevivencia y, aun, de afirmación?, ¿qué futuro tienen las formas extrañas a la tradición ilustrada occidental en una escena progresivamente globalizada? ¿Qué alternativas tienen de sobrevivir en un mundo pos-industrializado prácticas de origen pre-moderno o, más bien, a-moderno?

Antes que aclarar cuestiones que no pueden ser resueltas, este texto pretende mantener en suspenso aquellas preguntas buscando abrir en torno a ellas un campo de discusión que permita revisar viejos conceptos. Una parte importante del debate contemporáneo acerca del arte se empeña en volver a examinar figuras que parecían haber perdido vigencia o, por lo menos, fuerza. Entre ellas, los mismos conceptos de 'arte' y de 'popular', así como el de 'aura', son reconsiderados desde perspectivas pragmáticas y políticas: enfrentados a la contingencia y el azar y despojados de fundamentos esenciales, adquieren una nueva flexibilidad que los permite reingresar en el campo de la discusión actual y vincularse con diversas cuestiones que movilizan ese ámbito complejo.

Lo popular

La posición asimétrica que ocupan determinados sectores en el contexto de las sociedades nacionales latinoamericanas, genera condiciones de marginación y exclusión e impide que dichos sectores, caracterizados como *populares*, accedan a una participación social plena. La cultura popular incluye las diversas prácticas, discursos e imágenes de minorías o grandes mayorías ubicadas desfavorablemente en la escena pública y privadas, por lo tanto, del acceso a diversas instancias de poder y a beneficios socioculturales básicos. Esta situación desventajosa promueve que los intereses de las culturales populares no coincidan con los de la hegemónica y tiendan a impulsar representaciones e imaginarios alternativos, al margen o en contra del rumbo dominante.

Pero lo popular y lo hegemónico se vinculan no como sustancias cumplidas, enfrentadas en una contradicción absoluta, sino como momentos de tensiones contingentes, conflictos que pueden ser resueltos de muchas maneras, imprevistas casi siempre. O pueden no ser resueltos y permanecer olvidados o latentes. (O ser disueltos en las corrientes caudalosas de la historia y reaparecer, quizá, con otros nombres). Las divergencias entre lo hegemónico y lo subalterno (en el sentido gramsciano del término) desembocan a veces en procesos complejos de coincidencia, acuerdo o negociación, cuando no en casos de pérdida de formas propias o capitulación ante el avance de las ajenas.

Por último, debe considerarse que estas situaciones de contingencia producen ambigüedades en el ámbito de la cultura popular que, tanto puede asumir posiciones contestatarias como conservadoras: la propia defensa de la tradición significa a menudo, sobre todo en las culturas indígenas, signos de resistencia, así como la asimilación de modelos extraños puede servir para el renuevo de la memoria propia y la adopción de cambios requeridos requeridas por los impulsos de la dinámica social.

En este punto, ciertos estudios contemporáneos, enunciados especialmente desde América Latina y marcados por la antropología, anteponen el concepto de 'aculturación' al de 'transculturación'. El primero supone un antagonismo esencial entre dos culturas, de las cuales una, la dominante, invade la otra, la dominada, y le obliga a sustituir las imágenes originales por las invasoras. Paralelamente a este concepto, el de 'transculturación' considera que ni son tan omnipotentes las posiciones dominantes ni ceden tan fácilmente las dominadas: el conflicto cultural no se basa en una disyunción definitiva y fundamental, sino en diversas oposiciones, cruces e intercambios. Así, la figura de transculturación pone en juego conceptos más flexibles, preparados para movilizar relaciones conformadas por movimientos de choque y negación, pero, también, de acuerdos, reajustes, canjes y negociaciones. Por lo tanto, la transculturación no acarrea necesariamente una pérdida aculturativa: puede permitir un enriquecimiento y acercar nuevas posibilidades de dinamismo, crecimiento y renovación.

El concepto de transculturación permite comprender mejor el hecho de que las culturas populares utilicen imágenes y técnicas contemporáneas, y aun disputen con soltura espacios en instituciones tradicionalmente reservadas a la cultura masiva o ilustrada (mercado, publicaciones, circuitos internacionales, etc.). Estos cambios no deben ser interpretados como gestos de abandono de la tradición: en general, la incorporación de figuras, ideas y técnicas provenientes de la modernidad no significa la adopción integral del programa moderno ni la aceptación de todos sus tiempos, condiciones y racionalidades. Sin culpas ni rodeos, los artesanos y artistas populares toman directamente las formas, conceptos y técnicas que necesitan en ese momento y los insertan en el curso de su propia tradición histórica con una seguridad capaz de producir resultados convincentes; nuevos, en parte.

Estos movimientos de intercambio y apropiación borronean actualmente las fronteras entre alta y baja cultura y empujan el arte popular, culto y masivo a nutrirse de un patrimonio común de signos, técnicas y discursos. Pero tal situación no debería promover la consideración del panorama

global como un enorme revoltijo que termina por anular las diferencias. Aunque distintos sectores, sociedades e individuos compartan un mismo stock simbólico, cada cual participa desde lugares propios y en función de memorias y proyectos particulares. Por eso, el levantamiento de las fronteras entre la cultura ilustrada, la popular y la de masas no significa la cancelación de las diferencias de cada una de ellas. Volver equivalentes todas las culturas llevaría a desconocer el trabajo de construcción particular que realizan los sujetos diversos para expresar sus posiciones distintas, procesar la experiencia particular e imaginan maneras alternativas de anticipar el futuro.

Arte y cultura popular

El llamado 'arte popular' ocupa espacios acotados dentro de los ámbitos de las culturas subordinadas (en el sentido ya mencionado del término): se emplaza en los límites o los pliegues del orden cultural; crea en él tensiones, puntos agudos, conmociones y zonas oscuras dirigidas a cuestionar todo código fijo, toda significación

estable. Mediante operaciones formales y juegos de imagen el arte pone en jaque el paisaje seguro y familiar ofrecido por la cultura y, así, replantea continuamente el sentido colectivo y renueva las razones del pacto social. Este quehacer de lo artístico permite comprender el papel afirmativo de la cultura popular. En principio, ésta aparece definida de manera negativa: desde una posición de la falta (lo marginal, lo subalterno, lo excluido) o un sitio de oposición (lo no-hegemónico). Sin embargo cabe recalcar que, a partir de su origen conflictivo, lo cultural popular impulsa movimientos productivos que intervienen en la constitución de las identidades sociales y el resguardo de la diferencia y constituye, por lo tanto, factor de enlace social y de debate político. El arte popular supone procesos activos de interpretación del mundo y construcción de temporalidad: mediante formas diferentes a las marcadas por las culturas centrales, diversos actores sociales elaboran la memoria y el deseo y proponen rumbos colectivos.

Esta diferencia genera particularidades en el arte popular con relación al moderno occidental. Aquél no separa la belleza de otros valores y prácticas, ni reivindica el carácter único u original de las obras, ni apela a la figura del genio creativo ni exige la constante innovación formal. Pero, basado en tradiciones diferentes e invocando razones mezcladas, plantea otros códigos de representación y otras estrategias para replantear el sentido social. Diversas comunidades, clases y etnias latinoamericanas crean obras que, aunque reiteren patrones tradicionales, obedezcan a funciones diversas y se produzcan de manera individual o social (es decir, aunque no cumplan los requisitos occidental-kantianos exigidos por la tradición al



gran arte ilustrado), son capaces de revelar mundos propios: de nombrar, furtivamente, lo que escapa al alcance del símbolo y permite imaginar, que no revelar, algún costado de lo real. Ahora bien, esas mismas diferencias que mantienen las formas populares con lo moderno occidental permiten identificar, inesperadamente, coincidencias entre esas formas y las pertenecientes al arte erudito contemporáneo. Este tema será tratado bajo los dos siguientes títulos.

Tiempos contemporáneos

Si la modernidad imaginaba una sola línea de desarrollo histórico (la occidental), el entreverado pensamiento contemporáneo anhela rumbos distintos. Y esta vocación pluralista permite cuestionar el prejuicio etnocéntrico de que existe un solo modelo de temporalidad y, por lo tanto, un solo sistema de arte. El arte constituye un mecanismo eficiente para encarar el tiempo propio: trastorna la ilusión de un devenir lineal, convoca la memoria en el presente, fuerza a éste a volverse sobre lo ya ocurrido y anticipa imaginariamente el porvenir. Este disloque deja en suspenso todo cumplimiento pleno, pospone el acontecimiento: abre un lugar para la diferencia. Pero el desquicio del tiempo también permite admitir que la contemporaneidad no significa algo homogéneo. Si ser contemporáneo en arte significa inventar signos para dar cuenta de los interrogantes que plantea el presente, debemos admitir que hay muchas maneras de responder estos interrogantes. Pero, también, que hay muchos presentes.

El viejo mito según el cual sólo el arte occidental es contemporáneo (el resto sería anacrónico siempre) revela prejuicios etnocentristas e que impide considerar la vocación de conflicto que tiene el arte con su propia actualidad, enfrentada siempre desde estrategias muy diversas. La discusión de un tiempo y un espacio uniformes coincide con el replanteamiento de los límites del arte, que ya no resultan trazados en torno a lo puramente estético ni protegen los fueros de un modelo privilegiado (el moderno occidental). Los contornos difusos de la producción contemporánea no pueden ser definidos de acuerdo a una idea previa y esencial de lo que es o no arte: dependen de maniobras contingentes y construcciones pragmáticas, de emplazamientos y circunstancias diversas. Estas incertidumbres causan zozobras, pero, también, permiten avizorar salidas nuevas en los desfallecidos terrenos del arte contemporáneo. Considerando esta perspectiva conviene plantear la contemporaneidad del arte desde distintos lugares de enunciación y a través de formas muy variadas que incluyan, ciertamente, las

prácticas experimentales de filiación vanguardística, pero que, también, acojan obras o situaciones de otras culturas (correspondientes a pueblos indígenas y comunidades mestizas, a minorías de inmigrantes y diversos sectores alternativos). La condición es que tales obras sean consideradas vigentes en el contexto social que las enmarca: no importa que correspondan a patrones centenarios o incluyan mixturas de diferentes etapas, sino que sean producciones vivas; no importa que se encuentren signadas por la memoria (que luzcan arcaizantes), con tal de que mantengan abierta la vocación de presente y las ganas de futuro (aunque luzcan arcaicas). Así, las distintas obras del arte popular -como las de cualquier forma de arte- serán contemporáneas mientras dialoguen (discutan) con su tiempo y constituyan cifras para interpretar el curso oscuro de sus actualidades desiguales.

El arte popular y la cuestión del aura

La cancelación de la autonomía del arte deroga el canon kantiano: aquel que definía lo artístico de un objeto a partir de su posibilidad de desmarcar su forma estética de sus funciones prosaicas. Cuando en 1936 Walter Benjamin promueve la supresión del aura -la distancia mínima que aparta el objeto y lo vuelve extraordinario- está propiciando el acercamiento, la identificación, entre arte y sociedad, arte y vida cotidiana. Esta proximidad (la anulación de la soberanía formal, de la distancia aurática) tiene un signo emancipador: busca la democratización del arte, el acceso masivo a la belleza. Pero el ideal moderno de estetizar todas los espacios de la sociedad (hasta los rincones más íntimos de la vida individual), se ha realizado no como conquista política del arte universal, sino como victoria económica del mercado global (no como logro emancipatorio de las vanguardias, sino como resultado de la lógica instrumental expandida a nivel planetario). La sociedad del espectáculo (de la información, de la publicidad) estetiza todo lo que encuentra a su paso (que es todo). Es que, libre de la contención del círculo autónomo del arte, descontrolada, la avalancha de la bella forma anega el campo entero de la experiencia sensible y desactiva todo principio contestatario de la estética contemporánea. (La vieja utopía de las vanguardias ha sido sustraída al arte por las imágenes conciliadoras del diseño total). Y así, formateados según las exigencias de la producción globalizada y amansados por la estética ligera del mercado, los recursos del arte moderno (belleza, ruptura, experimentación, desafío, etc.) pierden su capacidad perturbadora, su filo crítico y su densidad analítica: devienen insumo de la información y la publicidad, glamour del espectáculo. Recuperar el margen que requiere la mirada, el lugar inquietante de la falta (recuperar cierta distancia aurática) puede convertirse, ante esta situación, en un gesto crítico, una estrategia para resistir el ablandamiento de la significación, la nivelación del sentido. Esta posición no pretende restituir los fueros aristocráticos y los fundamentos idealistas del aura, sino deconstruir su concepto: ponerlo en contingencia, exponerlo a la intemperie (despojarlo de fundamentos metafísicos). Si el cerco que resguardaba la autonomía del arte (la distancia aurática) puede ser replanteado no como un muro inexpugnable, sino como una línea entreabierta y provisoria, o bien como una posición variable que permita el juego de la mirada y el deseo, entonces marcar una distancia mínima (y fugaz) podría servir para mantener abierto el espacio de la significación, el sitio variable de la diferencia. En este punto difícil -quizá el desafío mayor que enfrenta el arte contemporáneo-, la experiencia histórica del arte popular puede devenir un aporte considerable: demuestra diariamente que la autonomía de las formas constituye un argumento pragmático dirigido a apuntalar diversas funciones sociales a través del extrañamiento que produce la belleza, el aura o como queramos denominar el enigma que introduce la falta. La tradición idealista del arte había consagrado los valores auráticos como esenciales y ahistóricos; es en contra de esta herencia ilustrada que reacciona Benjamin y es ante ella que cabe hoy reivindicar otras maneras de cautelar el espacio de la ausencia: la reserva de sentido que no puede ser atrapado por ninguna forma y mantiene disponible el lugar de las preguntas primordiales. Muchas formas del arte popular, y muchas más del arte indígena, apelan a la perturbación que causa la belleza, entendida ésta no como un valor absoluto, sino como un argumento para fortalecer fines extraartísticos (sociales, políticos, religiosos) o como un medio para interrogar el mundo y renovar la oscuridad reveladora de sus cifras. Como toda forma de arte, el arte popular subraya la forma de determinados objetos y prácticas para provocar una interferencia en sus significaciones habituales, intensificar así su percepción y enriquecer sus alcances. Busca, así disturbar la visión del mundo y sus secretas fuerzas; atender los incomprensibles llamados de lo real. En el ámbito de ciertas culturas populares, las formas estéticas se encuentran confundidas con otros medios a través de los cuales la sociedad organiza sus conocimientos, creencias y sensibilidades. Por eso, en tal ámbito, el brillo de la apariencia depende de los ordinarios empleos cotidianos o los graves destinos trascendentales; unos y otros requieren, para cumplir sus funciones o alcanzar sus verdades, las artimañas de la representación estética. Y, por eso, ese ámbito consigue mantener una mínima distancia formal (aurática) sin comprometerse con las cualidades propias del aura de las Bellas Artes (la signature del genio individual, la belleza como conciliación y la unicidad como aval de origen auténtico). En el arte popular, el aura que distancia la cosa y la confronta con su lado oscuro y su sombra, no invoca la pureza de la forma ni la verdad revelada en la apariencia: hace resplandecer, por un momento, el objeto para despertar en él indicios de lo que quiere ser nombrado más allá de las palabras. ¿Qué otra cosa quiere el arte contemporáneo que hacer del brillo de la apariencia una prueba de lo real inalcanzable?

AVELINA CREPO
CUZCO
CORTEJIA DA ARTISTA/ CORTEJIA DA ARTISTA/ COURTESY OF THE ARTIST



ON THE STRANGE CONTEMPORANEITY OF POPULAR ART

TICIO ESCOBAR

This article considers the complex question of the fate of Latin American popular art when faced with situations that are different from the ones that gave it its origin. What are its possibilities of survival, and, furthermore, what are its chances of establishing itself? What future lies in store for those forms that are alien to the enlightened western tradition in a scenario of progressive globalisation? What alternatives do practices of a pre-modern (or, better still, a-modern) origin have for survival in a post-industrialised world?

Rather than attempting to shed light on issues that cannot be resolved, this text seeks to leave those questions in abeyance, seeking instead to open up a field of discussion that allows us to revise some old concepts. An important part of the contemporary debate about art seeks to re-examine notions that seemed to have lost their validity, or, at the very least, their strength. Among these, the very concepts of “art” and “popular” themselves, as well as that of “aura”, are reconsidered from pragmatic and political viewpoints. In the face of contingency and chance, and stripped of their essential foundations, they acquire a new flexibility that allows them to be brought back into the present-day field of discussion and to be linked to the various questions that are raised by this complex subject.

The popular

The asymmetrical position occupied by certain sectors in the context of Latin American national societies creates conditions for marginalisation and exclusion and prevents these same sectors, generally characterised as popular, from enjoying access to a full form of social participation. Popular culture includes the various practices, discourses and images of minorities or large majorities that are unfavourably positioned in the public world and thus deprived of access to the various organs of power and to the basic sociocultural benefits. This situation of clear disadvantage means that the interests of popular cultures do not coincide with those of the hegemonic culture and tend to foster alternative representations and imaginaries that remain on the fringes or run counter to the dominant trend.

But the popular and the hegemonic are linked together not as finished questions that stand in complete contradiction to one another, but as moments of contingent tensions, that can be resolved in many ways, almost always unexpected ones. Or they may not be resolved and can remain forgotten or latent. (Or they can be dissolved into the free flowing streams of history and possibly reappear later under other names). The divergences between the hegemonic and the subaltern (in the Gramscian sense of the term) sometimes result in complex processes of coincidence, agreement or negotiation, if not actually in cases in which they lose their own forms or capitulate when faced with the advance of other forms.

Finally, it must be considered that these situations of contingency produce ambiguities in the field of popular culture, which can just as easily adopt positions of opposition as it can conservative positions. The very defence of tradition itself, especially in indigenous cultures, frequently signifies signs of resistance, just as the assimilation of alien models may be of use in renewing memory itself and adopting the changes that are required by the thrusts of social dynamics.

In regard to this point, certain contemporary studies, particularly those emanating from Latin America and marked by anthropology, prefer to use the concept of 'acculturation' rather than 'transculturation'. The former presupposes an essential antagonism between two cultures, with one of them, the dominant one, invading the other, the dominated culture, and obliging it to replace the original images with the invasive ones. In parallel to this concept, the concept of 'transculturation' considers that neither are the dominant positions so omnipotent nor are the dominated positions so easily given up. Cultural conflict is not based on a definitive and fundamental disjunction, but on a series of different oppositions, crossovers and interchanges. Thus, the notion of transculturation brings into play more flexible concepts that are prepared to mobilise relationships shaped by movements of shock and denial, but also by agreements, readjustments, exchanges and negotiations. For this very reason, transculturation does not necessarily bring with it an acculturative loss, for it may permit an enrichment and provide new possibilities for dynamism, growth and renewal.

The concept of transculturation enables us to better understand the fact that popular cultures use contemporary images and techniques and also

freely compete for spaces at institutions that are traditionally reserved for the mass or enlightened culture (market, publications, international circuits, etc.). These changes must not be interpreted as gestures for the abandonment of tradition. Generally speaking, the incorporation of notions, ideas and techniques originating from modernity does not signify the full and complete adoption of the modern programme nor the acceptance of all its times, conditions and rationalities. Without any sense of guilt or any kind of subterfuge, popular artisans and artists directly appropriate the forms, concepts and techniques that they need at that moment and insert them into their own historical tradition feeling certain that this will produce convincing results; new results, in part.

These movements involving exchange and appropriation are currently tending to blur the borders between high and low culture and encouraging popular art, enlightened art and mass culture each to feed off a common heritage of signs, techniques and discourses. Yet, such a situation should not, however, lead us to consider the overall panorama as one great mass of confusion that ends up cancelling out the differences. Although various sectors, societies and individuals share the same stock of symbols, each of them takes part in the process from their own particular points of reference and based on their own particular memories and projects. For this reason, the elimination of the boundaries between enlightened culture, popular culture and mass culture does not mean doing away with the differences between each of them. Making all cultures equivalent would lead to our not knowing the particular work of construction performed by the various subjects in order to express their different positions, process their particular experience and imagine alternative ways of anticipating the future.

Popular art and culture

The so-called 'popular art' occupies spaces that are contained within the boundaries of the subaltern cultures (in the sense in which this term has already been used). It is situated on the fringes or at the margins of the cultural order, creating tensions within this, acute points,

commotions and obscure areas that are intended to question all fixed codes, all stable significations. Through formal operations and the interplay of images, art puts at risk the safe and familiar landscape offered by culture, thereby continuously causing us to reconsider the nature of collective meaning and renewing the reasons behind the social pact.

This task of artistic creation allows us to understand the affirmative role played by popular culture. In principle, this appears to be defined in a negative way, from a position in which one lacks something (by being marginal, subaltern, excluded) or from a position of opposition (the non-hegemonic). However, it should be said that, beginning from its origins in a position of conflict, popular culture provides an impetus for productive movements that intervene in the formation of social identities and in the safeguarding of differences, so that, for this very reason, it represents a factor of social cohesion and political debate. Popular art presupposes active processes of interpretation of the world and the construction of temporality. In ways that are different from those marked out by the central cultures, various social actors work upon memory and desire and propose collective directions.

This difference gives rise to certain particularities in popular art in relation to modern western art. The former does not separate beauty from other values and practices, nor does it not claim uniqueness or originality for its works; it does not appeal to the notion of the creative genius nor does it call for constant formal innovation. Based, however, on different traditions and invoking a whole host of different reasons, it proposes other codes of representation and other strategies for redefining social meaning. Various Latin American communities, classes and ethnic groups create works that, despite reiterating traditional patterns, can be used for various functions and are produced in an individual or social manner (or, in other words, although they do not comply with the western Kantian requisites traditionally demanded of the great enlightened art), are capable of revealing their own worlds, of furtively naming what lies outside the scope of the symbol and

allows us to imagine, but not reveal, some aspect of the real. However, these same differences that popular forms maintain in relation to the modern western world unexpectedly allow us to identify coincidences between these forms and those belonging to contemporary erudite art. This theme will now be dealt with in the next two sections.

Contemporary times

If modernity imagined just one single line of historical development (the western one), contemporary thought with its range of intersecting ideas yearns for quite distinct directions. And this pluralist vocation allows us to question the ethnocentric preconception that there is just one single model of temporality, and therefore, just one system of art. Art is an efficient mechanism for looking at time itself: it upsets the illusion of a linear development and brings memory into the present, forcing it to look back at what has already happened and anticipating what is to come in a completely imaginary fashion. This shift of focus leaves all accomplishments in abeyance, postpones the event: it opens up room for difference.

But the disjunction of time also allows us to admit that contemporaneity does not mean something homogeneous. If being contemporary in art means inventing signs in order to account for the questions raised by the present, we must admit that there are many ways of answering these questions. But we must also admit that there are many different presents. The old myth according to which only western art is contemporary (the rest would always be anachronistic) reveals clear ethnocentric prejudices and prevents us from considering the tendency towards conflict that art has always displayed in regard to its own updatedness, always being regarded on the basis of very different strategies.

The discussion of a uniform time and place coincides with the redefinition of the limits of art, which are no longer centred upon the purely aesthetic and do not even respect the laws of a privileged model (the modern western model). The diffuse outlines of contemporary production cannot be de-

fined according to a prior and essential idea of what is or is not art, for they depend on contingent manoeuvres and pragmatic constructions, different positions and diverse circumstances. Such uncertainties cause disturbances, but they also make it possible to find new solutions in the despondent terrain of contemporary art.

Looking at matters from this perspective, the contemporaneity of art should be seen from different points of enunciation and through very varied forms that certainly include the experimental practices of avant-garde affiliation, but also accept works or situations from other cultures (corresponding to indigenous peoples and mixed-race communities, to immigrant minorities and various alternative sectors). The condition is that such works are considered valid in the social context to which they belong. It does not matter that they correspond to age-old patterns or that they include mixtures of different phases, but that they are living productions; it does not matter that they are marked by memory (that they seem to tend towards the archaic), but that they keep open the vocation of the present and the anxiety of the future (although they seem archaic). In this way, the various works of popular art – like those of any form of art – will be contemporary as long as they dialogue (discuss) with their time and constitute ciphers for interpreting the obscure course of their unequal levels of modern relevance.

Popular art and the question of aura

Doing away with the autonomy of art also means doing away with the Kantian canon, which defines the artistic quality of an object based upon its possibility of marking out its aesthetic form from its prosaic functions. When, in 1936, Walter Benjamin promoted the idea of the suppression of the aura – the minimum distance separating us from the object and making it extraordinary – he was promoting the idea of our drawing closer to and making an identification between art and society, between art and everyday life. This proximity (the suppression of formal sovereignty, of the distance created by the aura) has an emancipatory sign: it seeks to democratise art, to provide mass access to beauty. But the modern ideal of aestheticising

all the spaces of society (even the most intimate corners of individual life) was realised not as a political conquest of universal art, but as an economic victory of the global market (not as an emancipatory accomplishment of the avant-gardes, but as a result of the instrumental logic that had expanded to a planetary level).

The society of the spectacle (information, advertising) aestheticises everything that comes across its path (which is, in fact, everything). The fact is that, freed of the constraints of the autonomous circle of art, freed of all control, the avalanche of the beautiful form inundates the whole field of sensitive experience and deactivates all of the contesting principle of contemporary aesthetics. (The old utopia of the avant-gardes has been taken away from art by the conciliatory images of the total design). And so, formatted in accordance with the requirements of globalised production and softened by the light aesthetics of the market, the resources of modern art (beauty, rupture, experimentation, challenge, etc.) lose their disturbing capacity, their critical thread and their analytical density: in short they become the raw material of information and advertising, the glamour of the spectacle. Recovering the margin that the gaze requires, the disturbing place in which something is missing (recreating a certain auratic distance), can be converted, in the light of this situation, into a critical gesture, into a strategy for resisting the softening of the signification, the levelling out of meaning.

This position is not intended to restore the aristocratic prerogatives and the idealistic bases of the aura, but to deconstruct its concept: to make it contingent, to expose it to adversity (to strip it of its metaphysical foundations). If the protective fence built around the autonomy of art (the auratic distance) can be redefined not as an indestructible wall, but as a half-open and temporary line, or even as a variable position that makes it possible to play the game of the gaze and desire, then marking out a minimum (and fleeting) distance might be of use in keeping open the space of signification, the variable place of the difference.

In relation to this difficult question – perhaps the greatest challenge facing contemporary art – the historical experience of popular art may turn out to be a considerable contribution, for it demonstrates on a daily basis that the autonomy of forms represents a pragmatic argument that is destined to shore up various social functions through the alienation that comes from beauty, from the aura of from whatever it is that we wish to call the enigma that introduces the sense that something is lacking. The idealistic tradition of art had afforded auratic values the status of being considered essential and a-historical. It was against this enlightened legacy that Benjamin reacted, and, in view of its existence, we must today claim other ways of safeguarding the space of absence: the reserve of meaning that cannot be captured by any form and keeps open the place of essential questions.

Many forms of popular art, and many more forms of indigenous art, appeal to the disturbance caused by beauty, understanding this not as an absolute value, but as an argument for strengthening purposes that lie outside art (social, political or religious) or as a means for questioning the world and renewing the revealing obscurity of its ciphers. Like all forms of art, popular art underlines the form of certain objects and practices in order to provoke an interference in its customary significations, thereby intensifying its perception and enriching its field of action. It therefore seeks to disturb the vision of the world and its secret forces, to heed the incomprehensible calls of the real.

In certain popular cultures, aesthetic forms are confused with other means whereby society organises its knowledge, beliefs and sensitivities. For this very reason, in popular culture, the brilliance of the appearance depends on ordinary everyday uses or on serious transcendental destinies; in both cases, in order to fulfil their functions or achieve their truths, the skilful tricks of aesthetic representation. And, once more for this very reason, popular culture manages to maintain a minimum formal (auratic) distance without committing itself to the qualities that are particular to the aura of Fine Art (the signature of the individual genius, beauty as a form of reconciliation and uniqueness as a guarantee of authentic origin). In popular art, the aura that keeps the thing at a distance and confronts it with its dark side and its shadow does not invoke the purity of form nor the truth that is revealed in appearance: it causes the object to sparkle for a moment in order to awaken in it indications of what it wishes to be named beyond words. What else does contemporary art wish for than to make the brilliance of the appearance a proof of the intangible real?



YNAIÊ DAWSON
CONTIGO SOMOS MÃI, 2010
CORTEJIA DA ARTISTA
CORTEJIA DE LA ARTISTA
COURTESY OF THE ARTIST



PARA
CRA
MA
ÇA



DE 18 JUNHO
A 11 DE JULHO



LICÇÕES

CHARLAS

AUDITÓRIO 2 — 18H30

LECTURES

18 JUNHO / JUNIO / JUNE

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

DA CONVIVÊNCIA À SOBREVIVÊNCIA:
OLHARES DESDE A ARTE E A ANTROPOLOGIA

Alguns antropólogos, como Marc Abélès, afirmam que temos mudado o nosso relacionamento com a política: deixámos de nos preocupar com os modos de convivência, da sociabilidade, e passámos para uma fase em que a sobrevivência domina essa preocupação. Quando a sociedade se torna sombria e cada vez mais precária, deixamos de olhar para o futuro com o intuito de o planearmos: passamos da precaução à prevenção. A arte contemporânea explora este horizonte através da crítica às narrativas hegemónicas do capitalismo, da globalização e das religiões (Muntadas, Meireles, Ferrari) ou construindo narrativas de impossível totalização (Dora García, Carlos Amorales). Nesse percurso, a própria arte questiona-se pelo seu lugar e pelo seu futuro. Na linha da antropologia e da sociologia, que substituem a questão sobre «o que é a arte» pela questão «quando é arte», vamos propor que o inerente à arte é situar-se no lugar da iminência: anunciar aquilo que pode acontecer, insinuar sentidos possíveis. Que antropologia do social e que políticas poderiam resultar de uma arte onde os factos não acabam de produzir-se, que não procura converter-se num ofício codificado nem numa mercadoria rentável?

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI é professor na Universidade Autónoma Metropolitana do México e investigador emérito do Sistema Nacional de Investigadores. Foi professor visitante nas universidades de Austin, Duke, Nova Iorque, Stanford, Barcelona, Buenos Aires e São Paulo. Recebeu a bolsa Guggenheim e vários prémios internacionais pelos seus livros, entre os quais o Book Award da Latin American Studies Association pelo “Culturas híbridas”. Autor de uma obra extensa, traduzida em várias línguas, como o inglês, o francês, o português e o italiano, destacam-se “Latinoamericanos buscando lugar en este siglo”, “La globalización imaginada” e “Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad”. Actualmente, as suas investigações centram-se nas relações entre estética, antropologia e usos da comunicação nas culturas juvenis.

DE LA CONVIVENCIA A LA SOBREVIVENCIA:
MIRADAS DESDE EL ARTE Y ANTROPOLOGÍA

Algunos antropólogos, como Marc Abélès, dicen que hemos cambiado nuestra relación con la política al pasar de ocuparnos por los modos de convivencia, de estar juntos, a una etapa en que domina la preocupación por la supervivencia. Cuando la sociedad se vuelve opaca y cada vez más precaria, no encaramos el porvenir para planificarlo: pasamos de la prevención a la preocupación. El arte contemporáneo explora este horizonte a través de la crítica a los relatos hegemónicos del capitalismo, la globalización y las religiones (Muntadas, Meireles, Ferrari) o construyendo narrativas sin totalización posible (Dora García, Carlos Amorales). En el camino, el propio arte se pregunta por su lugar o su futuro. En la línea de la antropología y la sociología que rempazan la pregunta «qué es el arte» por «cuándo hay arte», propondremos que lo propio del arte es situarse en el lugar de la inminencia: anuncia lo que puede suceder, insinúa sentidos posibles. ¿Qué antropología de lo social, qué políticas, podrían derivarse de un arte donde los hechos no acaban de producirse, que no busca convertirse en un oficio codificado ni en mercancía redituable?

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI es profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana de México e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores. Ha sido profesor visitante en las universidades de Austin, Duke, Nueva York, Stanford, Barcelona, Buenos Aires y Sao Paulo. Recibió la beca Guggenheim y varios premios internacionales por sus libros, entre ellos el Book Award de la Latin American Studies Association por Culturas híbridas. Entre otros libros suyos se encuentran "Latinoamericanos buscando lugar en este siglo", "La globalización imaginada" y "Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad", traducidos al inglés, francés, portugués e italiano. En la actualidad sus investigaciones se centran en las relaciones entre estética, antropología y usos de la comunicación en las culturas juveniles.

FROM ENJOYING BEING TOGETHER TO SURVIVAL:
A GLANCE AT ART AND ANTHROPOLOGY

Some anthropologists such as Marc Abélès, state that we have changed our relationship with politics: we have stopped enjoying being together, sociability, and have moved on to a phase where survival is the primary concern. When society becomes sombre and increasingly precarious, we stop planning the future: we move from precaution to prevention. Contemporary art explores this horizon through criticism of the supremacy narratives of capitalism, globalisation and religion (Muntadas, Meireles, Ferrari) or by constructing narratives of impossible totalization (Dora García, Carlos Amorales). On this journey, even art questions itself, in terms of its place and future. In anthropological and sociological terms, that replace the question “what is art” with the “when it is art”, let’s suggest that what is inherent in art is to be in an imminent position: announcing what can happen, insinuating possible meanings. What social anthropology and what politics could result from an art where the facts are never completely produced and that doesn’t seek to be converted into a coded occupation nor profitable goods?

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI is professor at the Universidade Autónoma Metropolitana do México and researcher emeritus at the Sistema Nacional de Investigadores (National System of Researchers). He was guest professor at the Universities of Austin, Duke, New York, Stanford, Barcelona, Buenos Aires and São Paulo. He received the Guggenheim Fellowship and various international prizes for his books, among which the Book Award from the Latin American Association, for “Culturas Híbridas”. Author of numerous works, translated into various languages such as English, French, Portuguese and Italian, including the particularly noteworthy “Latinoamericanos buscando lugar en este siglo”, “La globalización imaginada” and “Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad”. Currently his research is focused on the relationship between aesthetics, anthropology and communication uses in young cultures.

19 JUNHO / JUNIO / JUNE

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK

O FUTURO COMO VIZINHO

Esta comunicação é baseada na ambiguidade da tradução: Próximo Futuro como “O Futuro enquanto ‘O’ Próximo” e não como “O Próximo Futuro” (é assim que *prochain* é propositadamente mal traduzido em Levinas). Se pensarmos em termos espaciais e não sequenciais, tal como a contemporaneidade global de hoje nos obriga, somos persistentemente forçados a traduzir a Europa como local de intervenção. Como é que, então, nós pensamos o futuro? Referir-me-ei especificamente a Aime Cesaire em “Une Saison au Congo”.

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK nasceu em 1942, em Calcutá. Faz crítica literária, teórica, e auto-intitula-se ‘marxista-feminista-desconstrucionista prática’. Ficou famosa pelo artigo “Can the Subaltern Speak?”, considerado um dos textos fundadores do pós-colonialismo, e pela sua tradução de “Gramatologia” de Jacques Derrida. É professora na Columbia University, onde foi nomeada ‘University Professor’ em Março de 2007. Provavelmente, é mas conhecida pela utilização aberta da política das teorias culturais e críticas contemporâneas, que questionam o legado do colonialismo, na forma como os leitores se envolvem com a literatura e a cultura. Concentra-se, frequentemente, nos textos culturais dos marginalizados pela cultura ocidental dominante: o novo imigrante, a classe trabalhadora, as mulheres e o ‘objecto pós-colonial’. É também membro visitante do Centre for Studies in Social Sciences, em Calcutá.

21 JUNHO / JUNIO / JUNE

ALEXANDRA BARAHONA DE BRITO

AMÉRICA LATINA:
LONGUE DURÉE E CONJUNTURA

Quando analisamos a América Latina, podemos interpretar o que se passa por lá, através de várias ópticas: ou nos concentramos nos seus aspectos cíclicos ou reparamos nas continuidades subjacentes fundamentais ou, então, adoptamos uma perspectiva mais jornalística. O prognóstico que traçarmos, sobre as perspectivas do futuro da região, será realçado pela maneira de examinarmos a sua evolução. Neste sentido, referirei aqui grandes melhorias, identificarei alguns dos principais ciclos e, por fim, farei uma previsão, tentando interpretar o que se passa na actualidade e o que é possível esperar nos próximos anos. Reconhecer a diversidade interna da América Latina, independentemente das características partilhadas, é uma forma de evitar as armadilhas de uma simples história e, em vez disso, apresentar aquilo a que Chinua Achebe chama de ‘oscilação de histórias’.

ALEXANDRA BARAHONA DE BRITO é professora no departamento de Sociologia do ISCTE-IUL e investigadora independente e consultora editorial. Foi investigadora principal associada no Instituto de Estudos Estratégicos e Internacionais (IEEI), em Lisboa. É mestre e doutorada pela universidade de Oxford e tem publicado artigos e livros sobre justiça de transição, direitos humanos, democratização e relações Europa-América Latina, entre as quais se contam “Human Rights and Democratization in Latin America: Uruguay and Chile” (Oxford University Press 1997), e “The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies” (Oxford University Press 2001).

EL FUTURO COMO VECINO

Esta comunicación se basa en la ambigüedad de la traducción: Próximo Futuro como “El Futuro en tanto que Próximo” y no como “El Próximo Futuro” (recordemos la deliberada traducción que Levinas hace de *prochain*). Si pensamos en términos espaciales y no secuenciales, tal como nos obliga la contemporaneidad global de hoy, nos vemos forzados -de forma persistente- a traducir Europa como lugar de intervención. En este sentido, cabe replantear la pregunta de ¿cómo pensamos el futuro? Me referiré específicamente a Aime Cesaire en “Une Saison au Congo”.

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK nacida en 1942, es una crítica literaria india, teórica, que se autodenomina “marxista-feminista-deconstruccionista práctica”. Es celebre su artículo “Can the Subaltern Speak?”, considerado uno de los textos fundadores del pos-colonialismo, así como su traducción de “Grammatologie” [De la Gramatología] de Jacques Derrida. Spivak es profesora en la Columbia University, donde fue nombrada University Professor en marzo de 2007. Probablemente su aportación más conocida sea la utilización abiertamente política que hace de las teorías culturales y críticas contemporáneas para poner en cuestión el legado del colonialismo a través de la forma como los lectores se implican en relación con la literatura y la cultura. Su obra se centra en los textos culturales de los diferentes colectivos de marginados en el seno de la cultura occidental dominante: el nuevo inmigrante, la clase trabajadora, las mujeres y el “objeto postcolonial”. GC Spivak también es miembro visitante del Centre for Studies in Social Sciences, en Calcuta.

AMÉRICA LATINA:
LONGUE DURÉE Y COYUNTURA

Cuando analizamos América Latina, podemos interpretar lo que está sucediendo a través de diferentes puntos de vista: optar por concentramos en sus aspectos cíclicos, por fijamos en las continuidades subyacentes fundamentales o, de forma alternativa, por adoptar una perspectiva de cariz más periodístico. En realidad, cualquier pronóstico sobre las perspectivas de futuro de la región viene en parte determinado por la manera como examinamos su evolución. En este sentido, mencionaré aquí grandes avances, identificaré algunos de los principales ciclos y, por último, me atreveré a proponer una previsión, intentando interpretar lo que pasa actualmente y qué es posible esperar que ocurra durante los próximos años. Reconocer la diversidad interna de América Latina, independentemente de las características en común, es una forma de evitar las trampas de una simple historia y, en vez de eso, presentar aquello que Chinua Achebe denomina ‘oscilación de historias’.

ALEXANDRA BARAHONA DE BRITO es profesora en el Departamento de Sociología del ISCTE-IUL e investigadora independiente y consultora editorial. Fue investigadora principal asociada en el Instituto de Estudos Estratégicos e Internacionais (IEEI), en Lisboa. Realizó estudios de máster y doctorado en la universidad de Oxford, ha publicado artículos y libros sobre justicia de transición, derechos humanos, democratización y relaciones Europa-América Latina, entre los que se cuentan “Human Rights and Democratization in Latin America: Uruguay and Chile” (Oxford University Press, 1997) y “The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies” (Oxford University Press, 2001).

THE FUTURE AS NEIGHBOR

This paper is based on a slight myth-translation: Proximo Futuro as 'The Future as Neighbor' rather than 'The Next Future' (this is how *prochain* is mis-translated in Levinas). If we think that in space rather than in sequence an obligation imposed upon us by the contemporaneity of the global today, we are obliged to translate Europe persistently as the site of intervention. How, then, do we think the future? I will refer specifically to Aime Cesaire, *Une Saison au Congo*.

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK was born in 1942 and she is an Indian literary critic, theorist, and self-described "practical Marxist-feminist-deconstructionist". She is best known for the article "Can the Subaltern Speak?", considered a founding text of postcolonialism, and for her translation of Jacques Derrida's *Of Grammatology*. Spivak teaches at Columbia University, where she was tenured as University Professor in March 2007. Spivak is perhaps best known for her overtly political use of contemporary cultural and critical theories to challenge the legacy of colonialism on the way readers engage with literature and culture. She often focuses on the cultural texts of those who are marginalised by dominant western culture: the new immigrant, the working class, women and the "postcolonial subject." She is also a visiting faculty member at the Centre for Studies in Social Sciences, Calcutta.

LATIN AMERICA: LONGUE DURÉE AND
CONJUNCTURE

When we look at Latin America we can interpret what is going on there through these various lenses: we can concentrate on what is cyclical about the region; we can mark out major underlying continuities, and we can also take the more journalistic view. Our prognosis about its future prospects will be coloured by the lens we adopt to examine its past evolution. I therefore note some major continuities, identify some key cycles, and then take a more short term view to interpret what is going on and what we might expect in the coming years. Recognizing the internal diversity of Latin America despite its shared characteristics is a way of avoiding the pitfalls of the single story and to tell, instead, what Chinua Achebe calls a “balance of stories.”

ALEXANDRA BARAHONA DE BRITO is Lecturer at the Department of Sociology at the University of Lisbon (ISCTE-IUL) and Freelance Researcher and Editorial Advisor, Cascais, Portugal. She was formerly senior associate researcher at the Institute of Strategic and International Studies (IEEI), Lisbon. She has a D. Phil and M. Phil from Oxford University and has published books and articles on transitional justice, human rights, democratisation and European-Latin American relations, including: "Human Rights and Democratization in Latin America: Uruguay and Chile" (Oxford University Press 1997), and "The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies" (Oxford University Press 2001).

22 JUNHO / JUNIO / JUNE

JOSÉ TOLENTINO DE MENDONÇA

O SILÊNCIO

Depois de “Wittgenstein” e de “Padres do Deserto”, depois dos “4 minutos e trinta e três segundos”, de John Cage, e de “Séculos de Prática Conventual”, depois de Susan Sontag e de Dionísio Areopagita, que sabemos sobre o silêncio?

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA nasceu em 1965. Fez o doutoramento em Teologia, na Universidade Católica Portuguesa (Lisboa), com uma tese que aplica uma metodologia de análise literária ao texto bíblico. É, actualmente, professor de Estudos Bíblicos, na Faculdade de Teologia, da mesma Universidade, e desenvolve a sua pesquisa na área do Novo Testamento. Dirige a Revista Didaskalia e o Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. É poeta e tradutor.

EL SILENCIO

Después de "Wittgenstein" y de “Padres do Deserto”, de Jean-Claude Guy, después de los “4 minutos y 33 segundos”, de John Cage, y de siglos de práctica conventual”, después de Susan Sontag y de Dionisio Areopagita, ¿qué sabemos sobre el silencio?

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA nació en 1965. Cursó estudios de doctorado en Teología, en la Universidad Católica Portuguesa (Lisboa), que concluyó con una tesis que aplica una metodología de análisis literario al texto bíblico. Actualmente es profesor de Estudios Bíblicos en la Facultad de Teología de esa misma Universidad, y desarrolla su investigación en el área del Nuevo Testamento. Dirige la Revista Didaskalia y el Secretariado Nacional de la Pastoral de la Cultura. Es poeta y traductor.

THE SILENCE

After “Wittgenstein” and “Padres do Deserto”, after “4’33” (Four minutes and thirty three seconds), by John Cage, and “Séculos de Prática Conventual”, after Susan Sontag and Dionísio Areopagita, what do we really know about silence?

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA was born in 1965. He took a doctorate degree in Theology at the Universidade Católica Portuguesa (Lisbon), with a thesis that applies literary analysis to the biblical text. He is currently professor of Biblical Studies at the Theology Faculty of the same university and develops research on the New Testament. He directs the Didaskalia and the National Secretariat for Pastoral Culture. He is a poet and translator.

24 JUNHO / JUNIO / JUNE

RUTH SIMBAO

O AFROPOLITANO 'LOCAL': NOVAS GEOGRAFIAS NA ARTE AFRICANA CONTEMPORÂNEA

A arte contemporânea de África e da diáspora africana é, muitas vezes, orientada pelos mundos da arte europeia e norte-americana, que destacam a sua inclinação unidireccional para 'Norte'. Esta apresentação reenquadra as políticas geo-espaciais do mundo da arte contemporânea, definindo o 'Sul' como nexo de cosmopolitanismos 'locais' e movimentos e diásporas intra-continenteais. Explorando a especificidade do sítio, procura novas formas de discutir o 'local', num momento contemporâneo de globalização e desterritorialização. A apresentação foca-se na arte contemporânea da Zâmbia e da África do Sul, desmontando a esperada 'autenticidade' e resultante xenofobia de um contexto pós-nacional de 'construção da nação no exílio'.

RUTH SIMBAO é professora associada de História de Arte Africana e Cultura Visual na Universidade de Rhodes, África do Sul. É doutorada pela Universidade de Harvard e foi galardoada com o Rhodes University Vice Chancellor's Distinguished Research Award (2009). Publicou em várias revistas académicas, entre as quais African Arts, Art South Africa, Third Text, Parachute, Fuse, Mix e NKA: Journal of Contemporary African Art.

EL AFROPOLITANO “LOCAL”: NUEVAS GEOGRAFÍAS EN EL ARTE AFRICANO CONTEMPORANEO

A menudo, el arte contemporáneo de África y de la diáspora africana sigue una orientación dominada por los mundos del arte europeo y norteamericano, insistiendo en una inclinación unidireccional hacia el 'Norte'. Esta presentación propone un encuadre diferente de las políticas geoespaciales del mundo del arte contemporáneo, definiendo el 'Sur' como nexo de cosmopolitanismos 'locales' y movimientos y diásporas intracontinentales. Sacando partido de la especificidad del entorno, busca nuevas formas de discutir lo “local” en un momento contemporáneo caracterizado por la globalización y la desterritorialización. La presentación se centra en el arte contemporáneo de Zambia y de República Sudafricana, desmontando la esperada 'autenticidad' y la correspondiente xenofobia de un contexto postnacional de 'construcción de la nación en el exilio'.

RUTH SIMBAO es profesora asociada de Historia del Arte Africano y Cultura Visual en la Universidad de Rhodes, en la República Sudafricana. Se doctoró en la Universidad de Harvard y fue galardonada con el Rhodes University Vice Chancellor's Distinguished Research Award (2009). Ha publicado artículos en diversas revistas académicas, entre las cuales se cuentan African Arts, Art South Africa, Third Text, Parachute, Fuse, Mix y NKA: Journal of Contemporary African Art. The ‘Local’ Afropolitan: New Geographies in Contemporary African Art

THE 'LOCAL' AFROPOLITAN: NEW GEOGRAPHIES IN CONTEMPORARY AFRICAN ART

Contemporary art of Africa and the African diaspora is often steered by European and American artworlds that emphasise a unidirectional leaning towards the ‘North’. This presentation reframes the geo-spatial politics of the contemporary artworld, by positing the ‘South’ as a nexus of ‘local’ cosmopolitanisms and intra-continental movements and diasporas. Through an exploration of site-specificity, it seeks new ways of discussing ‘locale’ in a contemporary moment of globalisation and deterritorialisation. It focuses on contemporary art of Zambia and South Africa, and unpacks the expected ‘authenticity’ and resultant xenophobia of a post-national context of ‘exilic nation-building’.

RUTH SIMBAO is Associate Professor in African Art History and Visual Culture at Rhodes University, South Africa. She has a PhD from Harvard University and is the recipient of the Rhodes University Vice Chancellor's Distinguished Research Award (2009). She has published in various journals, including African Arts, Art South Africa, Third Text, Parachute, Fuse, Mix and NKA: Journal of Contemporary African Art.

25 JUNHO / JUNIO / JUNE

JOSÉ DEL POZO

AMÉRICA LATINA: PERANTE UMA REDEFINIÇÃO DA REGIÃO?

Desde os anos 1980, a América Latina entrou numa nova etapa da sua história. A recuperação da democracia constitui um facto fulcral, mas, simultaneamente, há elementos que começam a dar um novo rosto à região: o fluxo crescente da emigração para a Europa e a América do Norte, a emergência de distintas vias de integração económica, o surgimento de regimes que parecem constituir uma 'nova esquerda' e uma intensa actividade diplomática visando dar uma voz mais autónoma à região perante o mundo globalizado.

JOSÉ DEL POZO nasceu em 1943, no Chile, e vive no Canadá desde 1974. Formado em História Latino-Americana, os seus interesses incidem em particular no Chile, o seu país natal. É, desde 1982, Professor do Departamento de História da Universidade de Quebeque, em Montreal (UQAM). A sua investigação concentra-se no século XX, abordando diversos temas como a história política (os militantes anónimos de esquerda, por exemplo) e a história social e económica. Ultimamente, tem-se dedicado ao estudo do exílio e à imigração de chilenos no Quebeque. Escreveu, ainda, obras de síntese sobre a história da América Latina e do Chile no século XX.

AMÉRICA LATINA: ¿HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA REGIÓN?

Desde los años 1980, América latina ha entrado en una nueva etapa de su historia. La recuperación de la democracia constituye un hecho crucial, pero junto a eso hay elementos que comienzan a dar un nuevo rostro a la región: el flujo creciente de la emigración hacia Europa y Norteamérica, la emergencia de distintas vías de integración económica, el surgimiento de regímenes que parecen constituir una “nueva izquierda” y una intensa actividad diplomática tendiente a dar una presencia más autónoma a la región frente al mundo globalizado.

JOSÉ DEL POZO nació en 1943 en Chile y vive en Canadá desde 1974. Historiador especializado en Historia de América Latina, sus intereses inciden en particular en Chile, su país natal. Desde 1982 ejerce la docencia como Profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Quebec, en Montreal (UQAM). Su investigación se centra en el siglo XX abordando diversos temas, como la historia política (los militantes anónimos de izquierda, por ejemplo) y la historia social y económica. Últimamente se ha dedicado al estudio del exilio y la inmigración chilena en Quebec. Entre otros libros, José del Pozo ha escrito obras de síntesis sobre la historia de América Latina y de Chile durante la Edad Contemporánea.

LisÖer

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
PÁGINA: 25

LATIN AMERICA: FACING A REDEFINITION OF THE REGION?

Since the 1980s, Latin America has entered into a new stage of its history. The return to democracy has been a crucial aspect but there have also been other things that have started to give the region a new look: the increasing emigration flow to Europe and North America, the emergence of different means of economic integration, the appearance of regimes that seem to constitute a “new left” and the intense diplomatic activity aimed at giving this region a more autonomous voice in relation to the globalised world.

JOSÉ DEL POZO was born in 1943, in Chile and has been living in Canada since 1974. A graduate in Latin American history, he is particularly interested in Chile, his country of birth. Since 1982, he has been Professor of the History Department at Quebec University in Montreal (UQMA). His research is mainly focused on the 20th century, covering varied themes such as political history (the anonymous left wing militants, for example) as well as social and economic history. Lately he has dedicated his studies to the exile and immigration of Chileans in Quebec. He has also written summary works on the 20th century history of Latin American and Chile.

26 JUNHO / JUNIO / JUNE

PABLO BRUGNOLI

CIUDAD SUR

“Ciudad Sur” é o traçado dos movimentos das ideias e dos corpos que se deslocam pelo cone sul da América. O interesse comum consiste no repensar as nossas cidades, cujas bases estruturais falam mais sobre os sistemas organizacionais tendentes a uma reconstrução comunitária, do que sobre os postais exóticos. “Ciudad Sur” é uma revisão de ideias, práticas e projectos de grupos de trabalho, colectivos, arquitectos e artistas, que estão a trabalhar nestes temas desde há 10 anos na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai.

PABLO BRUGNOLI ERRÁZURIZ nasceu em 1975, em Santiago. É Arquitecto pela Universidad Católica de Valparaíso (2001), académico em diversas universidades no Chile, director de SPAM_arq, "Plataforma para la exploración y difusión de las nuevas condiciones de la ciudad actual", editor da revista SPAM_mag, publicação do grupo, e da revista Materia Arquitectura, da Escola de Arquitectura da Universidad San Sebastián. Proferiu conferências na Argentina, Chile, Brasil, Uruguai, Espanha e Dinamarca. Recentemente, participou como co-curador da exposição internacional “Post-it City”.

"Ciudad Sur" es el trazado de los movimientos de las ideas y de los cuerpos que se desplazan por el cono sur de América, el interés común es repensar nuestras ciudades, desde el propio lugar con herramientas que hablan más de sistemas organizacionales tendientes a una reconstrucción comunitaria que de postales exóticas. "Ciudad Sur" es una revisión de ideas, prácticas y proyectos de grupos de trabajo, colectivos, arquitectos y artistas que se encuentran trabajando en estos temas desde hace 10 años en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.

PABLO BRUGNOLI ERRÁZURIZ nació en Santiago en 1975. Es arquitecto en la Universidad Católica de Valparaíso (2001). Académico en diferentes universidades en Chile. Director de SPAM_arq, "Plataforma para la exploración y difusión de las nuevas condiciones de la ciudad actual", editor de la revista SPAM_mag, publicación del grupo. Además es editor de la revista Materia Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad San Sebastián, en Chile. Ha dictado conferencias en: Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, España y Dinamarca. Recientemente participó como co-curador de la exposición internacional "Post-it City."

"Ciudad Sur" is the following of movements of ideas and bodies that travel through the Southern Cone of America. The common interest is to rethink our cities, as being places with tools that prioritise organizational systems tending towards community reconstruction rather than as exotic postcards. "Ciudad Sur" is a revision of ideas, working groups' practices and projects, groups, architects and artists who have been working on these issues for 10 years in Argentina, Brazil, Chile and Uruguay.

PABLO BRUGNOLI ERRÁZURIZ was born in Santiago in 1975. An architect graduated from the Universidad Católica de Valparaíso (2001). An academic at several universities in Chile. Director of SPAM_arq, "Platform for the exploration and dissemination of the new conditions of the modern city," editor for SPAM_mag, the group's magazine. He is also editor of Materia Arquitectura at the School of Architecture of San Sebastián University. He has been speaker at Conferences in Argentina, Chile, Brazil, Uruguay, Spain and Denmark. He recently participated as co-curator at the international "Post-it City" exhibition.

29 JUNHO / JUNIO / JUNE

MAMADOU DIAWARA

MÉDIA, MÚSICA E NORMAS EM ÁFRICA

O conhecimento é criado de acordo com normas, que são adaptadas, reajustadas e alteradas em função do meio e dos actores envolvidos. Aqui, a cidade e os seus moradores ou, por outras palavras, o contexto moderno, assumem um papel muito significativo. A música e a performance foram, e são, principalmente, um fenómeno social, político e económico, altamente complexo. Esta comunicação analisa as formas como as pessoas envolvidas no mundo da música, em África, se referem aos diferentes registos de referências, em função das circunstâncias, para produzir e vender o seu produto. Por um lado, estes registos podem ser tão imediatos como os locais para onde costumam emigrar, na Europa e na América, por exemplo; também podem ser a cidade, a aldeia e os media modernos (rádio, televisão, telemóveis, web). Por outro lado, podem parecer tão distantes e abstractos como os antepassados e os velhos meios de comunicação locais. Que ligações há entre a produção contemporânea e a criatividade na África dos nossos dias? Como se transformarão as normas instituídas no passado e como serão elas vendidas no mercado mundial?

MAMADOU DIAWARA é director do Institut für Historische Ethnologie, professor de Antropologia e subdirector do Frobenius Institut na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt/Main. É doutorado em Estudos Africanos (História e Antropologia) pela EHESS, em Paris. Desde 1997, é director fundador do “Point Sud”, no The Center for Research on Local Knowledge, em Bamako, no Mali. Entre 1996 e 1997, foi professor de Antropologia e História “Henry Hart Rice”, do Yale Center for International and Area Studies, na Universidade de Yale, e, entre 2002 e 2003, foi professor de História na Universidade da Georgia, Athens, nos Estados Unidos.

30 JUNHO / JUNIO / JUNE

VICTOR BORGES

DESAFIOS DE DESENVOLVIMENTO: TRANSFORMAÇÕES SOCIETAIS E PRÓXIMO FUTURO.

Será que as forças exógenas e globais de transformação do mundo, as agendas de desenvolvimento dos Governos e as tendências internas e profundas das sociedades são espontaneamente compatíveis e/ou harmonizáveis? Será que a globalização e, particularmente, a revolução das TIC’s deixam espaços e credibilidade para ‘projectos de sociedade’? Deixar acontecer ou fazer acontecer o ‘próximo futuro’? Eis a questão! Como antecipar ou criar o ‘próximo futuro’ sem cair no messianismo ou na resistência vã ao poder crescente - político, económico, social e mágico-sedutor - da ciência e da tecnologia sobre indivíduos e sociedades? Que implicações para a governação dos países (desenvolvidos e em desenvolvimento) e para as relações de cooperação internacional? A Lição pretende debater a (in) aceitabilidade da ideia (ou ilusão) de gestão das transformações sociais, os desafios, dilemas e limites para a acção dos agentes de mudanças (teleológicas) - os ‘desenvolvedores’.

VICTOR BORGES nasceu em Assomada, Cabo Verde, em 1965. É Membro do Conselho de Administração do Instituto da UNESCO para a Aprendizagem ao Longo da Vida, em Hamburgo. Mestre em Psicologia pela Universidade de Paris, frequentou o doutoramento em Educação e Desenvolvimento na mesma Universidade. Foi Ministro dos Negócios Estrangeiros, Cooperação e Comunidades, Ministro da Educação e da Valorização dos Recursos Humanos e Ministro da Educação, Cultura e Desporto. De entre os seus domínios de interesse e intervenção, destacam-se as áreas de planeamento e reforma educativa, a cultura e as mudanças sociais e o desenvolvimento, social, local e urbano.

MEDIA, MÚSICA Y NORMAS EN ÁFRICA

El conocimiento se crea de acuerdo con normas, que sufren adaptaciones, reajustes y modificaciones en función del medio y de los actores implicados. Aquí, la ciudad y sus habitantes o, en otras palabras, el contexto moderno, asumen un papel muy significativo. En este contexto, la música y la performance deben ser contempladas como un fenómeno social, político y económico, altamente complejo. Esta comunicación analiza cómo los integrantes del mundo de la música, en África, se refieren a los diferentes registros de referencias, en función de las circunstancias que determinan la forma de producir y vender su producto. Por un lado, estos registros pueden ser tan inmediatos como los lugares a los que suelen emigrar, en Europa y América, por ejemplo; también pueden ser la ciudad, la aldea y los media modernos (radio, televisión, teléfono móvil, internet). Por otro lado, pueden parecer tan distantes y abstractos como los antepasados y los viejos medios de comunicación locales. ¿Qué vínculos existen entre la producción contemporánea y la creatividad en el África de nuestros días? ¿Cómo se transformarán las normas instituidas en el pasado y cuál será su encaje en el mercado mundial?

MAMADOU DIAWARA dirige el Institut für Historische Ethnologie, profesor de Antropología y subdirector del Frobenius Institut en la Universidad Johann Wolfgang Goethe, en Frankfurt/Main. Doctor en Estudios Africanos (Historia y Antropología) por la École des hautes études en sciences sociales (EHESS), en París. Desde 1997, es director fundador del “Point Sud”, en The Center for Research on Local Knowledge, en Bamako, Malí. Entre 1996 y 1997, fue profesor de Antropología e Historia “Henry Hart Rice”, del Yale Center for International and Area Studies, en la Universidad de Yale, y entre 2002 y 2003 fue profesor de Historia en la Universidad de Georgia, Athens, en Estados Unidos.

RETOS DE DESARROLLO: TRANSFORMACIONES SOCIETARIAS Y PRÓXIMO FUTURO.

¿Las fuerzas exógenas y globales de transformación del mundo, las agendas de desarrollo de los Gobiernos y las tendencias internas y profundas de las sociedades son espontáneamente compatibles y/o armonizables? ¿La globalización, y muy particularmente la revolución de las TIC’s, deja espacios y credibilidad para 'projectos de sociedad'? ¿Hay que dejar acontecer o hacer acontecer el 'próximo futuro'? ¡He aquí la cuestión! ¿Cómo anticipar o crear el 'próximo futuro' sin caer en el mesianismo o en la resistencia vana al poder creciente (político, económico, social y mágico-seductor) de la ciencia y la tecnología sobre individuos y sociedades? ¿Qué implicaciones para la gobernanza de los países (desarrollados y en desarrollo) y para las relaciones de cooperación internacional? La Lección pretende debatir la (in)aceptabilidad de la idea (o ilusión) de la gestión de las transformaciones societarias, los retos, dilemas y límites para la acción de los agentes de cambios (teleológicos): los 'desarrolladores'.

VICTOR BORGES nació en Assomada, Cabo Verde, en 1965. Actualmente es Miembro del Consejo de Administración del Instituto de la UNESCO para el Aprendizaje a lo Largo de la Vida, en Hamburgo. Realizó un máster en Psicología por la Universidad de París, habiendo cursado estudios de doctorado en Educación y Desarrollo en la misma universidad. Ha sido Ministro de Asuntos Exteriores, Cooperación y Comunidades, Ministro de Educación y de la Promoción de los Recursos Humanos y Ministro de Educación, Cultura y Deporte, en Cabo Verde.

Entre sus campos de interés e intervención, destacan las áreas de planificación y reforma educativa, la cultura y los cambios sociales y el desarrollo, social, local y urbano.

MEDIA, MUSIC AND NORMS IN AFRICA

Knowledge is produced according to norms. These norms are appropriated, re-appropriated, transformed according to the milieu and to the actors involved. Here the city and its residents, in other words the modern context, play a highly significant role. Music and performance were and are above all a highly complex social, political and economic phenomenon. The paper analyses the ways people involved in the music business in Africa refer to different registers of references according to the circumstances in order to produce and to sell their product. These registers might be as immediate as the sites where they usually migrate, for example in Europe and in America. They could be also the city, the village and the modern media (radio, TV, mobile phone and the World Wide Web) on one hand. On the other hand, they might seem to be as distant and abstract as the ancestors and the old local media. What are the links between contemporary production and present day creativity in Africa? How will the norms instituted in the past get transformed and sold on the world market?

MAMADOU DIAWARA is the Director of the Institut für Historische Ethnologie, Professor of Anthropology and Assistant Director of the Frobenius Institut at the Johann Wolfgang Goethe University, in Frankfurt/Main. He has a doctorate degree in African studies (History and Anthropology) from EHESS (School for Advanced Studies in Social Sciences) in Paris. Since 1997 he has been Founding Director of Point Sud, The Centre for Research on Local Knowledge, in Bamako, Mali. Between 1996 and 1997 he was Henry Hart Rice Professor of Anthropology and History at the Yale Centre for International and Area Studies, at Yale University and between 2002 and 2003 he was History Professor at the University of Georgia, Athens in the United States.

DEVELOPMENT CHALLENGES: SOCIAL TRANSFORMATIONS AND NEXT FUTURE.

Are the exogenous and global transformations of the world, the development agendas of Governments and the internal and profound tendencies of societies spontaneously compatible and/or capable of coexisting harmoniously? Do globalisation and specifically, the ICT revolution leave room and credibility for 'society projects'? To let things happen or make them happen in the 'next future'? That’s the question!

How to anticipate or create the 'next future' without falling into the trap of messianism or pointless resistance to the growing power – political, social and magic seductor – of science and technology over individuals and societies? What are the implications for the governance of these countries (developed and developing) and for international cooperation relations? The lesson aims to debate the (non)acceptance of the idea (or illusion) of managing societal transformations, the challenges, dilemmas and limits for the agents of change (teleologic) – the 'developers'.

VICTOR BORGES was born in Assomada, Cape Verde, in 1965. He is member of the Board of Administration for the UNESCO Institute for Lifelong Learning, in Hamburg. A graduate in Psychology at Paris University, he studied his doctorate degree in Education and Development at the same university. He was Minister for Foreign Affairs, Cooperation and Communities, Minister for Education and Human Resources Development and Minister of Education, Culture and Sport. Worth noting among his many areas of interest and intervention are, educational planning and reform, culture and social changes and social, local and urban development.

HELENA BUESCU

LITERATURA-MUNDO:
OBSERVAR EM PORTUGUÊS

As intersecções entre os actuais debates em torno da literatura-mundo (conceito proposto para a tradução para português de world literature) e a dimensão transversal da lusofonia. A radicação comparatista da literatura-mundo e a integração do ponto de observação em português, num paradigma que, a ele, não se limita. Algumas implicações simbólicas e políticas.

HELENA BUESCU é Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde fundou e dirige o Centro de Estudos Comparatistas. Tem leccionado e investigado, na qualidade de visitante, em numerosas universidades estrangeiras (europeias, norte-americanas e brasileiras). Tem vários livros publicados em Portugal e no estrangeiro, como autora e co-autora, sendo os seus últimos livros “Emendar a Morte. Pactos em Literatura” (2008) e “Literatura e Direito. Mundos em Diálogo” (co-coordenação, 2010). É membro da Academia Europaea.

LITERATURA-MUNDO:
OBSERVAR EN PORTUGUÉS

Las intersecciones entre los actuales debates en torno a la literatura-mundo (concepto propuesto para la traducción al portugués de “world literature”) y la dimensión transversal de la lusofonía. La radicación comparatista de la literatura-mundo y la integración desde el punto de observación en portugués en un paradigma que, sin embargo, no se limita a él. Algunas implicaciones simbólicas y políticas.

HELENA BUESCU es Profesora de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, donde fundó y dirige el Centro de Estudos Comparatistas. Ha impartido magisterio e investigado, en calidad de visitante, en numerosas Universidades extranjeras (europeas, norteamericanas y brasileñas). Ha publicado varios libros, en Portugal y en el extranjero, como autora y coautora. Sus últimas publicaciones son "Emendar a Morte. Pactos em Literatura" (2008) y "Literatura e Direito. Mundos em Diálogo" (co-coordinación, 2010). Es miembro de la Academia Europaea.

WORLD LITERATURE:
OBSERVING IN PORTUGUESE

The crossroads in the current debate on world literature and the transversal dimension of the Portuguese-speaking world. The comparatist enrooting of world literature and the integration of the observation point in Portuguese, in a paradigm, that is not limited to it. Some symbolic and political implications.

HELENA BUESCO is Professor of the Languages Faculty at Lisbon University where she founded and directs the Centre for Comparatist Studies. She has lectured and researched, in her capacity as guest, at numerous foreign universities (European, North American and Brazilian). She has many books published in Portugal and abroad, as author and co-author, her latest are “Emendar a Morte. Pactos em Literatura” (2008) and “Literatura e Direito. Mundos em Diálogo” (coordination). She is member of the Academia Europaea.

ALAN PAULS

POSSIBILIDADES DE VIDA: LITERATURA E POÉTICAS
EXISTENCIAIS

Todo o escritor fabrica uma personagem conceptual para escrever sem escrever, para continuar a fazer literatura, onde não há outro suporte para além do ‘aqui e agora’ da experiência o que, à falta de uma palavra melhor, chamamos ‘vida’. Essas personagens conceptuais não são circunstanciais. São o próprio resultado daquilo que escrevem: a verdadeira obra das suas obras e, frequentemente, a obra-prima. Na invenção dessas máscaras estratégicas, espreitam formas inovadoras de colocarem a literatura e a vida em pé de igualdade.

ALAN PAULS é escritor e nasceu em Buenos Aires (Argentina), em 1959. Publicou ensaios sobre cinema, literatura e artes visuais. É autor dos romances “El pudor del pornógrafo”, “El colóquio”, “Wasabi”, “El pasado” (prémio Herralde 2003), “Historia del llanto e Historia del pelo”, e dos ensaios “Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth”, “Lino Palacio: la infancia de la risa”, “El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados e La vida descalzo”. Os seus livros foram traduzidos para mais de doze idiomas

POSSIBILIDADES DE VIDA: LITERATURA Y POÉTICAS
EXISTENCIALES

Todo escritor (se) fabrica un personaje conceptual para escribir sin escribir, para seguir haciendo literatura allí donde no hay otro soporte que 'el aquí y ahora' de la experiencia, eso que a falta de una palabra mejor seguimos llamando 'vida'. Esos personajes conceptuales no son circunstanciales; son el efecto mismo de lo que escriben: la verdadera obra de sus obras y a menudo la obra maestra. En la invención de esas máscaras estratégicas acechan formas nuevas de reconectar la literatura y la vida en pie de igualdad.

ALAN PAULS (Buenos Aires, 1959) es escritor. Ha publicado ensayos sobre cine, literatura y artes visuales. Es autor de las novelas El pudor del pornógrafo, El coloquio, Wasabi, El pasado (prémio Herralde 2003), Historia del llanto e Historia del pelo, y de los ensayos Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth, Lino Palacio: la infancia de la risa, El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados y La vida descalzo. Sus libros han sido traducidos a más de doce lenguas.

LIFE'S POSSIBILITIES: EXISTENTIAL LITERATURE AND
POETICS

All writers invent a conceptual character to write without writing, to continue to make literature where there is no support other than the 'here and now' of the experience that, for lack of a better word, we call 'life'. These conceptual characters are not circumstantial. They are the result of what they write. When inventing these strategic masks, they observe innovative ways to place literature and life on equal footing.

ALAN PAULS is a writer and was born in Buenos Aires (Argentina) in 1959. He published essays on cinema, literature and visual arts. He is author of the novels, “The Prudishness of the Pornographer”, “El colóquio”, “Wasabi”, “The Past” (Herralde 2003 award), “Historia del llanto e Historia del pelo”, and of the essays, “Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth”, “Lino Palacio: la infancia de la risa”, “El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados e La vida descalzo”. His books have been translated into more than twelve languages.

ARTE
PÚBLICO

ARTE PÚBLICA

PUBLIC
ART

A edição do Programa Próximo Futuro do ano passado iniciava-se com a instalação “A Casa” do artista plástico brasileiro José Bechara. Este ano, também a programação começa pela exposição de um conjunto de obras que foram criadas expressamente por três artistas visuais e uma arquitecta. Os objectivos incidem na exposição de criações, que são pertinentes pelos seus atributos artísticos e estéticos, no dar a conhecer artistas originários de regiões culturais, preferencialmente focadas neste Programa, na proposta do confronto entre os visitantes habituais e os ocasionais dos espaços públicos da Fundação Calouste Gulbenkian com estas obras e, tanto quanto possível, na contribuição para o debate sobre a intervenção das obras de arte no espaço público.

La edición del Programa Próximo Futuro del año pasado se inició con la instalación “A Casa” del artista plástico brasileño José Bechara. Este año la programación también comienza por la exposición de un conjunto de obras que fueron creadas expresamente por tres artistas visuales y una arquitecta. Los objetivos pasan por exponer creaciones que son pertinentes por sus atributos artísticos y estéticos, dar a conocer a artistas originarios de las regiones culturales que constituyen el foco principal de este Programa, proponer la aproximación de los visitantes habituales y ocasionales de los espacios públicos de la Fundación Gulbenkian a estas obras y contribuir, en la medida de lo posible, al debate sobre la intervención de las obras de arte en el espacio público.

Last year’s edition of the Next Future Programme began with the installation “A Casa” by the Brazilian artist José Bechara. This year’s programme also begins with the exhibition of a group of works that were expressly created by three visual artists and an architect. The aims of this initiative are to exhibit creations that are pertinent because of their artistic and aesthetic attributes, to increase the public visibility of artists originating from the cultural regions that are preferentially focused upon in this Programme, to confront both the customary and occasional visitors to the public spaces of the Gulbenkian Foundation with these works and, insofar as possible, to contribute to the debate on the intervention of works of art in the public space.

18 JUNHO
A 30 SETEMBRO

18 JUNIO
A 30 SEPTIEMBRE

18 JUNE
TO 30 SEPTEMBER

KILIAN GLASNER

O MURAL Garagem

Kilian Glasner (Recife, 1977) concebeu, para a parede poente da garagem, uma obra mural que designou como “O Brilhante Futuro da Cana-de-açúcar”. Trata-se de um desenho de grandes dimensões (5m alt. X 42m larg., aproximadamente), a pastel, onde se equaciona de um modo particularmente subtil, a actual cadeia de produção da cana-de-açúcar e a escala da sua economia, nomeadamente no que diz respeito à produção de etanol. Mas, de uma forma ainda mais subliminar, podemos ver nesta obra uma referência ao passado, onde se cruzam as histórias do Brasil, de Portugal e de África. Por outro lado, a tradição de intervenção social da história das artes latino-americanas, feita através do muralismo, é um aspecto fulcral desta opção artística.

EL MURAL Garaje

Kilian Glasner (Recife, 1977) ha concebido para la pared de poniente del garaje una obra mural denominada "O Brilhante Futuro da Cana-de-açúcar". Se trata de un dibujo de grandes dimensiones (5m h. X 42m a., aproximadamente), en pastel, donde se expone de una forma particularmente sutil la actual cadena de producción de la caña de azúcar y la escala de su economía, especialmente en relación a la producción de etanol. Pero, de una forma aún más subliminal, podemos ver en esta obra una referencia al pasado, donde se cruzan las historias de Brasil, Portugal y África. Por otro lado, la tradición de intervención social de la historia de las artes latinoamericanas, hecha a través de la pintura mural, es un aspecto central de esta opción artística.

THE MURAL Garage

For the western wall of the garage, Kilian Glasner (Recife, 1977) designed a mural work that she has entitled "O Brilhante Futuro da Cana-de-açúcar" (The Brilliant Future of Sugar Cane). This is a huge pastel drawing (5 metres high x 42 metres wide, approximately), which takes a particularly subtle look at the current chain of sugar cane production and the scale of its economy, namely with regard to the production of ethanol. But, in an even more subliminal way, we can see in this work a reference to the past, where the histories of Brazil, Portugal and Africa intersect. On the other hand, the tradition of social intervention in the history of Latin American arts, frequently in the form of mural paintings, is a central aspect of this artistic choice.



BARTHÉLÉMY TOGUO

LIBERDADE GUIANDO O POVO

Frente ao Museu Gulbenkian

"Liberty leading the people", de Barthélémy Togo (Camarões, 1967), é uma obra que tipifica o trabalho multidisciplinar deste artista - escultura, pintura, desenho, performance -, que há muito desenvolve os temas ligados ao exílio e aos fluxos migratórios sul-norte. Para este Programa, Barthélémy Togo concebeu uma obra que qualifica de 'monumental', onde encena a dificuldade de um povo para ganhar a sua liberdade. Livrement inspirada na obra de Eugène Delacroix ("A Liberdade guiando o povo", 1830), esta instalação simboliza a difícil vitória de um povo que, apesar das bandeiras esvoaçantes e vitoriosas que ergue, continua a sofrer e a ser martirizado. Por isso, o artista deseja que o público lhe tenha acesso de forma directa e que o seu significado lhe seja imediatamente compreensível.

LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO

Frente al Museo Gulbenkian

"Liberty leading the people" de Barthélémy Togo (Camerún, 1967) es una obra que tipifica el trabajo multidisciplinar de este artista -escultura, pintura, dibujo, performance-, que desde hace mucho tiempo desarrolla temas relacionados con el exilio y los flujos migratorios en el sentido sur-norte. Para este Programa, Barthélémy Togo ha concebido una obra que califica de 'monumental', donde escenifica la dificultad de un pueblo para ganar su libertad. Livrement inspirada en la obra de Eugène Delacroix (La libertad guiando al pueblo, 1830), esta instalación simboliza la difícil victoria de un pueblo que, a pesar de las banderas ondeantes y victoriosas que alza, sigue sufriendo y siendo martirizado. Por eso, el artista desea que el público tenga acceso a ella de forma directa y que su significado le sea inmediatamente comprensible.

LIBERTY LEADING THE PEOPLE

In front of the Gulbenkian Museum

"Liberty leading the people" by Barthélémy Togo (Cameroon, 1967) is a work that typifies the multidisciplinary efforts of this artist – sculpture, painting, drawing, performance – which he has been devoting for a long time now to themes linked to exile and the south-north migratory flows. For this Programme, Barthélémy Togo has conceived a work that he describes as 'monumental', in which he enacts the difficulties faced by a people in their attempts to gain their freedom. Freely inspired upon the work of Eugene Delacroix (Liberty leading the people, 1830), this installation symbolises the hard-earned victory of a people, who, despite the victorious flags that they raise and which flutter in the wind, continue to suffer and to be martyred. For this reason, the artist wishes the public to have direct access to the work and hopes that the meaning will be immediately understandable to them.



BARRÃO

NATUREZA MORTA
Lago, lado nascente

Há muito que Barrão (Rio de Janeiro, 1959) desfuncionaliza os utensílios e os torna portadores de um gozo especial, criando ob-
jectos que transportam uma capacidade de sonho, de delírio, de
fantasia. As peças de louça, que recentemente tem produzido,
resultantes da colagem das mais diversas formas e utensílios de
porcelana ou de barro, são construídas com humor, com elegância
e com delicadeza. Há uma vontade lúdica nestas obras, a par de
um desejo de que tudo possa ser combinado e re combinado, tal
qual faz o grupo carioca Chelipa Ferro, do qual o artista é mem-
bro. A fantasia é mais que um tema, uma possibilidade da arte
no universo de Barrão. A peça escultórica criada expressamente
para o jardim a partir de loiças portuguesas, expõe essa graça das
suas obras coloridas, sendo ao mesmo tempo um jogo muito subtil
entre fabricação e natureza, entre ordem e caos, entre ordem e
acidente.

NATURALEZA MUERTA
Lago, lado naciente

Desde hace mucho tiempo, Barrão (Río de Janeiro, 1959) se apro-
pia de los objetos cotidianos, desvirtuando su función inicial y ha-
ciéndoles portadores de un gozo especial, creando nuevos objetos
que transportan una capacidad de sueño, de delirio, de fantasía.
Es el caso de las piezas de loza que ha producido recientemente,
que son el resultado de pegar las más diversas formas y utensilios
de porcelana o barro, construidas con humor, elegancia y deli-
cadeza. Hay una voluntad lúdica en estas obras, junto a un deseo
de que todo pueda ser combinado y re combinado, tal como hace
el grupo carioca Chelipa Ferro, del que forma parte. La fantasía
es, más que un tema, una posibilidad del arte en el universo de
Barrão. La pieza escultórica creada expresamente para el jardín,
utilizando lozas portuguesas, muestra esa gracia de sus obras de
abigarrados colores, al tiempo que implican un juego muy sutil
entre fabricación y naturaleza, entre equilibrio y desconcierto,
entre orden y accidente.

STILL LIFE
Lake, east side

Barrão (Rio de Janeiro, 1959) has long been taking the func-
tional purpose away from utensils and affording them a special
fun quality, creating objects that are imbued with a capacity for
inspiring dreams, delirium and fantasy. The pottery pieces that
he has recently produced, resulting from collages of the most di-
verse forms and utensils made of porcelain and clay, are built with
a sense of humour, with elegance and delicacy. There is a play-
ful side to these works, together with a wish that everything can
be combined and recombined, just as is achieved by the Rio de
Janeiro group Chelipa Ferro, of which the artist is a member. Fan-
tasy is more than a theme, a possibility of art in Barrão’s universe.
The sculpture created expressly for the garden from Portuguese
pottery shows the humorous grace of his brightly coloured works,
being simultaneously a very subtle game between manufactured
articles and nature, between order and mess, between order and
accident.

SPAL
PORCELANAS



INÊS LOBO

CHAPÉUS-DE-SOL

Jardim

Os visitantes mais frequentadores do Jardim da Fundação Gulbenkian recordar-se-ão de, nos anos anteriores, ver feiras de toldos concebidos pela arquitecta Teresa Nunes da Ponte, que foram sempre tomando formas pictóricas diferentes. Este ano, a arquitecta Inês Lobo (Lisboa, 1966) que, entre outros projectos, foi autora de uma escola para uma cidade africana, concebeu um conjunto de chapéus-de-sol, construídos com material simples e de custos substantivamente baixos. A ideia segue assim uma lógica da possibilidade da construção em países carentes de recursos, com os objectivos de proteger do calor, de criar sombras de recolhimento e, naturalmente, de intervenção cuidada e atenciosa num espaço tão digno e apetecível ao uso diário e de promenade, como o é este jardim. O resultado final é uma instalação que, desta vez, antropofagia o tropicalismo, a partir de um ponto de vista europeu.

SOMBRILLAS

Jardín

Los visitantes más asiduos del Jardín de la Fundación Gulbenkian se acordarán de ver, en años anteriores, hileras de toldos concebidos por la arquitecta Teresa Nunes da Ponte, que cada vez fueron tomando formas pictóricas diferentes. Este año, la arquitecta Inês Lobo (Lisboa, 1966) que, entre otros proyectos, ha diseñado los planos de una escuela para una ciudad africana, ha concebido un conjunto de sombrillas construidas con materiales sencillos y de bajo costo. La idea sigue así una lógica de la posibilidad de la construcción en países carentes de recursos, destinada a proteger del calor, crear sombras de recogimiento y, naturalmente, intervenir de forma cuidada y atenta en un espacio tan digno y apetecible para el uso diario y de “promenade”, como es este jardín. El resultado final es una instalación que, en esta ocasión, fagocita el tropicalismo, a partir de un punto de vista europeo.

SUNSHADES

Garden

The more frequent visitors to the Gardens of the Gulbenkian Foundation will remember seeing, in previous years, rows of awnings designed by the architect Teresa Nunes da Ponte, which were always taking on different pictorial forms. This year, Inês Lobo (Lisbon, 1966), who, among other projects, was the architect of a school for an African city, has designed a group of sunshades made out of simple material at substantially low costs. The idea therefore follows a logic for the possibility of construction in countries that are lacking in resources, with the aims of protecting people from the heat, creating shaded areas where people can gather together and shelter from the sun and naturally intervening in a careful way in a space such as this garden, which urges people to make use of it in their daily lives and invites them to take a relaxing stroll through it. The final result is an installation that, on this occasion, cannibalises tropicalism, from a European point of view.



CINEMATECA PRÓXIMO FUTURO

CINEMATECA
PRÓXIMO FUTURO

CINEMATHEQUE
NEXT FUTURE

ANFITEATRO AO AR LIVRE

A experiência com que iniciámos esta rubrica, na edição anterior, foi um sucesso que se espera voltar a acontecer este ano. Como diz o título, apresentar-se-ão filmes que podem ter como vocação o acervo de uma Cinemateca para o Próximo Futuro. Este programa reúne filmes originários de três regiões culturais distintas, uns históricos, outros recentes, em formatos variados – da média metragem cinematográfica à série televisiva – que se reivindicam como cinema de autor e onde, de uma forma mais ou menos clara, se podem encontrar cruzamentos e referências históricas comuns e, sobretudo, que traduzem uma invulgar diversidade cultural da origem dos realizadores, assim como dos temas.

La experiencia de la edición anterior, que inauguró esta iniciativa, fue un éxito que esperamos vuelva a repetirse este año. Como dice el título, se presentarán cintas que pueden tener como vocación el acervo de una Cinemateca para el Próximo Futuro. Este Programa reúne películas procedentes de tres regiones culturales distintas, unas históricas, otras recientes, en formatos variados – del medimetro cinematográfico a la serie televisiva – que se reivindican como cine de autor y donde, de forma más o menos clara, pueden encontrarse cruces y referencias históricas comunes y, sobre todo, que traducen una poco común diversidad cultural de origen, tanto en el caso de los directores como de los temas.

The experience that we gained from this item in the previous year's programme was so valuable that we hope to be able to enjoy the same success this year. As the title suggests, films will be shown that are suitable for inclusion in a Film Library for the Next Future. This Programme brings together films originating from three distinct cultural regions, some historical, others more recent, in varied formats – ranging from the medium-length film to the television series – that are described as being films d'auteur and in which, with varying degrees of clarity, we can find distinct overlaps and common historical references, and which, above all, demonstrate an unprecedented cultural diversity, in terms of both their directors and their subject-matters.

22 JUNHO / JUNIO / JUNE 22:00

LA TETA ASUSTADA

CLAUDIA LLOSA, PERÚ
2009, COR / COLOR / COLOUR, 95'

Um filme da realizadora peruana Claudia Llosa (Lima, 1976), cuja história parte do facto da jovem Fausta (Magaly Solier) acreditar na lenda de ser portadora de uma doença rara, chamada "teta asustada", transmitida pelo medo e sofrimento através do leite materno, porque a sua mãe foi estuprada por terroristas num momento muito difícil no Peru, na década de 1980. A partir desta história, a realizadora desenvolve uma narrativa que assenta nos mecanismos ambíguos de distância e de proximidade, que condicionam todo o comportamento da protagonista. Guardar distância para conservar a autonomia, a frágil segurança, os seus recursos como pessoa e como trabalhadora; procurar a proximidade face à comunidade a que pertence, aos ritos populares de identificação, à beleza estonteante da natureza. Um filme de encantatórias imagens e de uma interpretação excelente de Magaly Solier. “La Teta Asustada” ganhou o Urso de Berlim de 2009 e foi seleccionado como candidato ao Óscar de 2010, para filme estrangeiro.

Una película de la directora peruana Claudia Llosa (Lima, 1976), cuya historia parte de un hecho singular: la joven Fausta (Magaly Solier) cree sufrir una enfermedad rara llamada "teta asustada", transmitida por su madre durante la lactancia y causada por el miedo y el sufrimiento que sintió al ser violada por terroristas en un momento muy difícil de la historia de Perú, en la década de 1980. A partir de esta historia, la directora desarrolla un relato que se apoya en los mecanismos ambiguos de la distancia y la proximidad, que condicionan todo el comportamiento de la protagonista. Guardar distancia para conservar la autonomía, la frágil seguridad, sus recursos como persona y como trabajadora; buscar la proximidad en relación a la comunidad a la que pertenece, a los ritos populares de identificación, a la belleza arrebatadora de la naturaleza. Una película cuyas imágenes tienen un extraño poder de encantamiento y en la que destaca la excelente interpretación de Magaly Solier. La Teta Asustada ganó el Oso de Berlín de 2009 y fue seleccionada como candidata al Óscar de 2010 a la mejor película extranjera.

A film made by the Peruvian director Claudia Llosa (Lima, 1976), whose plot is based on the fact that the young Fausta (Magaly Solier) believes in the legend that she is infected with a rare disease known as the "milk of sorrow", transmitted through fear and suffering by means of the mother's milk, because her own mother was raped by terrorists during a very difficult period in modern Peruvian history, in the 1980s. Based on this story, the director develops a narrative that is grounded in the ambiguous mechanisms of distance and proximity, which completely condition the behaviour of the leading character. Keeping a distance in order to preserve her autonomy, her fragile sense of security, her individual resources as a person and a worker; seeking proximity in relation to the community to which she belongs, the popular rites of identification, the stunning beauty of nature. A film that is filled with delightful images and enjoys an excellent performance by Magaly Solier. The Milk of Sorrow won the Golden Bear for best film at the Berlin festival in 2009, and it has since been selected as a candidate for an Oscar for best foreign film in 2010.



23 e 24 JUNHO / JUNIO / JUNE 22:00

WHEN WE WERE BLACK

KHALO MATABANE, ÁFRICA DO SUL
2006, COR / COLOR / COLOUR, 240'

Este filme é composto por uma série de quatro episódios, de 48 minutos cada, apresentados em dois dias, dada a sua extensão. O realizador sul-africano Khalo Matabane (n.1975) conta, nesta mini-série, a história verídica de um adolescente negro que, apaixonado por uma jovem activista política e para ganhar a sua afeição, entra no mundo da luta revolucionária contra o apartheid. Este seu envolvimento político terá, como consequência, a sua morte precoce a 16 de Junho de 1976, uma data simbólica para a comunidade negra sul-africana. Através desta narrativa, a série conduz-nos tanto ao ambiente da luta anti-apartheid, como ao ambiente social e político, da moda e do pensamento sul-africano, expressos nas ruas do Sowetto por jovens de sapatos brilhantes, de verniz, e calças reluzentes, dançando ao som dos Teenage Lovers, The Beaters, The Movers e dos Flaming Souls, assim como de Stevie Wonder, Marvin Gaye e Aretha Franklin, com penteados afro e com a palavra de ordem «I'm Black and I'm Proud». A série foi seleccionada como Special screenings de INPUT 2007, na Suíça, e foi ganhadora de sete prémios, incluindo o de melhor série dramática de Televisão e de Realização pela South African Film and TV awards.

Dada su extensión, esta película -formada por una serie de cuatro episodios de 48 minutos cada uno de ellos- será exhibida en dos días.

El director sudafricano Khalo Matabane (n.1975) cuenta en esta miniserie la historia de un adolescente negro que, enamorado de una joven activista política, entra en el mundo de la lucha revolucionaria contra el apartheid con objeto de conquistarla. El desenlace de esta implicación política será su muerte precoz, el día 16 de junio de 1976, una fecha simbólica para la comunidad negra sudafricana. A través de esta trama, la serie nos conduce al ambiente de la lucha anti-apartheid, sin olvidar el entorno social y político vigente, desde la moda al pensamiento sudafricano, expresados en las calles de Sowetto por jóvenes de zapatos lustrosos de barniz y pantalones relucientes, que bailan al son de los Teenage Lovers, The Beaters, The Movers y los Flaming Souls, pero también de Stevie Wonder, Marvin Gaye y Aretha Franklin. Jóvenes que llevan peinados afro y han asumido la consigna «I'm Black and I'm Proud». La serie fue seleccionada como Special screenings de INPUT 2007, en Suiza, y galardonada con siete premios, incluyendo el de mejor serie dramática de Televisión y de Dirección por la South African Film and Television Awards.

This film is composed of a series of four episodes, each lasting 48 minutes. In view of its length, it will be shown over two days.

In his mini-series, the South African director Khalo Matabane (b. 1975) tells us the story of a black teenager who falls in love with a young political activist. In order to win over her affection, he enters into the world of the revolutionary struggle against apartheid. His political involvement results in his premature death, on 16 June 1976, a symbolic date for the black South African community. Through this narrative, the series leads us both into the environment of the anti-apartheid struggle and into the social and political environment of South African fashion and thought, expressed in the streets of Soweto by youngsters wearing shiny patent leather shoes and bright and shiny trousers, dancing to the sound of the Teenage Lovers, the Beaters, the Movers and the Flaming Souls, as well as Stevie Wonder, Marvin Gaye and Aretha Franklin. With Afro hairstyles and the slogan «I'm Black and I'm Proud». The series was selected for inclusion in the Special Screenings at INPUT 2007, in Switzerland, and it has won seven awards, including that of the best TV drama series and best director at the South African Film and TV awards.



29 JUNHO / JUNIO / JUNE 22:00

LOS VIAJES DEL VIENTO

CIRO GUERRA, COLOMBIA
2009, COR / COLOR / COLOUR, 118'

Ignacio Carrillo passou a vida a viajar pelas aldeias e regiões do Norte da Colômbia, a tocar música e canções tradicionais no seu acordeão, instrumento lendário que se contava ser amaldiçoado por ter, um dia, pertencido ao Diabo. Já mais velho, Ignacio casou-se, assentou com a mulher numa cidadezinha e deixou para trás a vida de nómada.

Subitamente, porém, a mulher morreu e, Ignacio, decidiu fazer uma derradeira viagem à fronteira Norte do país, para devolver o acordeão ao homem que lho oferecera, e que era seu professor e mentor, decidido a não voltar a tocar o instrumento. A meio da viagem, ganha a companhia de Fermín, adolescente que sonha tornar-se 'músico viajante' e tocar acordeão como Ignacio. Cansado da solidão, Ignacio aceita a companhia do jovem e, juntos, encetam uma jornada de Majagual, em Sucre, até Taroa, para lá do deserto de Guajira. Pelo caminho, vão descobrindo a enorme diversidade da cultura caribenha e sobrevivendo a toda a espécie de aventuras. Pela magistral realização deste filme ecoam as narrativas da Odisseia, D. Quixote e toda a filmografia do cinema de viagens épicas.

Ignacio Carrillo ha pasado la vida viajando por las aldeas y regiones del norte de Colombia, tocando música y canciones tradicionales en su acordeón, instrumento legendario del que se cuenta que está maldecido porque ha pertenecido al Diablo. Pasados los años, Ignacio se casa, asentándose con su mujer en una pequeña ciudad y dejando atrás la vida de nómada.

Sin embargo, un día de repente muere su mujer e Ignacio, decidido a no volver a tocar el instrumento, emprende un último viaje a la frontera norte del país, para devolver el acordeón al hombre que se lo había regalado, y que había sido su profesor y mentor. En el curso de su periplo, gana la compañía de Fermín, adolescente que sueña ser 'músico viajante' como Ignacio, tocar el acordeón como él. Cansado de la soledad, Ignacio acepta la compañía del joven y juntos siguen viaje desde Majagual, en Sucre, hasta Taroa, más allá del desierto de Guajira. Por el camino, van descubriendo la enorme diversidad de la cultura caribeña y sobreviviendo a toda suerte de aventuras. Resuena, en esta magistral película, el eco de las narrativas de la Odisea, Don Quijote y toda la filmografía de viajes épicos.

Ignacio Carrillo spent his whole life travelling through the villages and regions of Northern Colombia, playing music and traditional songs on his accordion, a legendary instrument that was said to be cursed, because it once belonged to the devil. As he became older, he got married and settled with his wife in a small town, leaving his nomadic life behind.

When she suddenly dies, he decides to make one last journey to the Northern edge of the country, to return the accordion to the man who gave it to him, his teacher and mentor, his decision taken never to play it again. On the way, he is joined by Fermín, a teenager who dreams of becoming a 'travelling musician' like Ignacio, playing the accordion just as he did. Tired of his loneliness, Ignacio agrees to be accompanied, and together they start the journey from Majagual, Sucre, to Taroa, beyond the Guajira desert, discovering on the way the enormous diversity of the Caribbean culture and surviving all kinds of adventures. The masterful direction of this film brings us echoes of the narratives of the Odyssey, Dom Quixote and all the films about epic journeys.



30 JUNHO / JUNIO / JUNE 22:00

VOY A EXPLOTAR

GERARDO NARANJO, MÉXICO
2008, COR / COLOR / COLOUR, 106'

Quando sabemos que Naranjo foi ele próprio um jovem rebelde em Salamanca, cidade onde nasceu e onde fundou um cineclub universitário chamado “Zero de Comportamento”, título de uma pequena peça de Jean Vigo sobre rebeldia, não nos surpreende que este filme seja sobre jovens rebeldes. Há realizadores assim, capazes de se apropriarem dos géneros cinematográficos mais díspares e de fazerem um filme que depois só podia ser deles! Com o mexicano Gerardo Naranjo, e com este seu filme de 2008, confirmamos o que ele sabe da história do cinema - viu tudo, passa dias a ver dvds e, quando esteve em Lisboa, passou os dias na Cinemateca a ver filmes portugueses - como conhece as técnicas do melodrama, da nouvelle vague, do cinema alemão dos anos 70, os filmes de aventuras, os westerns, etc. E quando transporta algumas destas técnicas para o seu cinema, elas fazem todo o sentido. “Voy a explotar” é um filme de acção, da aventura de dois jovens mexicanos - Roman e Maru - que querem fazer uma revolução nas suas vidas, mas não querem ir a lado nenhum. É um filme cheio de grandes planos, combinados com sequências velozes, com uma câmara perseguindo cada gesto dos personagens, invadindo o interior dos livros, dos revólveres, das camas ou da tenda de campismo montada num terraço de uma rica Villa da Cidade do México, onde se esconde o casal aventureiro. Ainda a saírem da adolescência, mas já desiludidos em relação ao seu futuro, Roman e Maru são a confirmação de que todo o sonho pode ser vivido, mas que todo o sonho tem um preço. “Voy a Explotar” é um dos mais importantes filmes da nova cinematografia mexicana.

Cuando sabemos que el propio Naranjo fue un joven rebelde en Salamanca (Guanajuato), la ciudad donde nació, y que fundó un cineclub universitario llamado Zero de Conducta, título de una breve pieza de Jean Vigo sobre la rebeldía, no nos sorprende que esta película trate sobre jóvenes rebeldes. ¡Hay directores así, capaces de apropiarse de los géneros cinematográficos más dispares y hacer una película que después sólo podía ser inclasificable! Con el mexicano Gerardo Naranjo y con esta cinta suya de 2008 confirmamos lo que él sabe de la historia del cine: es un tipo que lo ha visto todo, que se pasa los días viendo DVDs (cuando estuvo en Lisboa se pasó los días en la Cinemateca viendo filmes portugueses) y conoce al dedillo las técnicas del melodrama, de la Nouvelle Vague, del cine alemán de los años 70, los géneros de aventuras, del oeste, etc. Y cuando transporta algunas de estas técnicas a su cine, lo hace de forma que conservan todo su sentido. "Voy a explotar" es una película de acción, que narra la aventura de dos jóvenes mexicanos -Román y Maru- que quieren hacer una revolución en sus vidas, pero no quieren ir a ninguna parte. Es una película llena de grandes planos, combinados con secuencias veloces, con una cámara que persigue cada gesto de los personajes, que invade el interior de los libros, de los revólveres, de las camas o de la tienda de campaña montada en la terraza de una rica villa de Ciudad de México, donde se esconde la pareja de aventureros. Apenas salidos de la adolescencia, pero ya desilusionados en relación a su futuro, Román y Maru son la confirmación de que, si todo sueño puede ser vivido, también tiene un precio. Voy a Explotar es una de las más películas más importantes de la nueva cinematografía mexicana.

When we discover that Naranjo was himself a young rebel in Salamanca, the city where he was born, and that he founded a university film club called Zero de Comportamento (Zero for Conduct), the title of a short film by Jean Vigo about rebelliousness, we are not surprised to find that this film is also about young rebels. Some directors are like this – capable of appropriating the most disparate cinematic genres and using these to make a film that afterwards it becomes obvious that only they themselves could have made! With the Mexican filmmaker Gerardo Naranjo and this film of his from 2008, we can confirm what he knows about the history of cinema – he has seen everything, he spends days on end watching DVDs, and, when he was in Lisbon, he spent his days at the Cinemateca (Portuguese Film Institute) watching Portuguese films – just as he knows the techniques of melodrama, Nouvelle Vague, German cinema from the 1970s, adventure films, Westerns, etc. And when he brings some of these techniques into his own films, it all makes perfect sense. "Voy a explotar" is an action film, about the adventures of two young Mexicans – Roman and Maru – who want to bring about a revolution in their lives, but who don’t want to go anywhere. It is a film that is full of close-ups, combined with some fast sequences, with a camera that pursues every gesture of the characters, invading the inside of books, revolvers, beds or the tent erected on the roof of a rich villa in Mexico City, where the adventurous couple hide out. Still emerging from adolescence, but already disillusioned about their future, Roman and Maru provide the perfect confirmation that all dreams can be lived out, but that every dream has a price. Voy a Explotar is one of the most important films in the new Mexican cinema.



1 JULHO / JULIO / JULY 22:00

PASEO

SERGIO CASTRO, CHILE
2007, COR. / COLOR / COLOUR, 70'

“Paseo”, de Sergio Castro San-Martin, é um filme de cerca de uma hora, mas é imenso. Começa por ser um filme on the road, através da auto-estrada que liga Santiago ao norte do país, circulando no sopé da cordilheira. Uma mãe leva o seu filho adolescente a ver o pai, de quem se separou há dez anos. São poucos os diálogos, apenas os essenciais, curtos e directos. O som que acompanha todo o filme é uma partitura cuidadosamente elaborada a partir dos ruídos da auto-estrada, do latido de cães, do som da siderurgia onde trabalha o pai, do chapinhar da água no lago, do som das ondas do Pacífico (como deve ser frio este mar ao ouvir este som), do arfar de desejo do adolescente. O resultado é a interiorização do filme no espectador é subtil na forma e cúmplice na interioridade. Mais uma vez (como em muita da cinematografia chilena), o pai está ausente e é a mãe que toma as decisões. Nesta narrativa surpreendente, depois de ter levado o filho a conhecer o seu pai, a mãe acaba por partir sozinha, deixando-o entregue ao pai num dia em que este ensina o filho a disparar a sua carabina. Prémio do Júri do Festival de Cinema do Chile de 2009 – Sanfic5 – e seleccionado para os mais importantes festivais de cinema independente.

Paseo, de Sergio Castro San-Martin, es una película de poco más de una hora, pero inmensa. Empieza siendo una película on the road, a través de la autopista que une Santiago al norte del país, circulando por la falda de la Cordillera de los Andes. Una madre lleva a su hijo adolescente para que vea a su padre, de quien se separó hace diez años. Son pocos los diálogos, limitados a lo esencial, cortos y directos. El sonido que acompaña todo el film es una partitura cuidadosamente elaborada a partir de los ruidos de la autopista, de ladridos de perros, del fragor de la siderurgia donde trabaja el padre, del chapotear del agua en el lago, del son de las olas del Pacífico (cuán frío nos parece este mar al oír este sonido), del jadeo de deseo del adolescente. El resultado es la interiorización de la película por parte del espectador, sutil la forma, cómplice la interioridad. Una vez más en esta cinta (como en mucha de la cinematografía chilena), el padre está ausente y es la madre quien toma las decisiones. En esta narrativa sorprendente, después de acompañar a su hijo para que conozca a su padre, la madre regresa sola, dejándolo mientras su padre le enseña a disparar su carabina. Premio del Jurado del Festival de Cine de Chile de 2009, Sanfic5, y seleccionado para los más importantes festivales de cine independiente.

Paseo, by Sergio Castro San-Martin, is a film that only lasts for one hour, but is nonetheless immense. It starts out as an on the road film, taking us along the motorway that links Santiago to the north of Chile, passing through the foothills of the Cordillera. A mother takes her teenage son to visit his father, from whom she separated ten years ago. The dialogues are only the barest and most essential ones, short and direct. The sound that accompanies the whole film is a carefully composed score made up of the sounds of the motorway, the barking of dogs, the sound of the steel mill where the boy’s father works, the sound of splashing in the lake, the sound of the Pacific waves (how cold the sea must be when we hear this sound), the teenager’s panting with desire. The result is that the spectator internalises the film in a subtle way and becomes an accomplice in this sense of interiority. Once again, in this film (as in much of the present-day Chilean cinema), the father is absent, and it is the mother who makes the decisions. In this surprising narrative, after she has taken her son to meet his father, the mother ends up setting out alone, leaving him in the care of his father on a day when the latter teaches his son how to shoot with his rifle. The film won the Special Prize of the Jury at the 2009 Chile Film Festival – Sanfic5 – and has been selected for screening at the most important independent film festivals.



6 JULHO / JULIO / JULY 22:00
(SESSÃO DUPLA/ DOBLE SESIÓN/ DOUBLE SESSION)

TRILOGIA DAS NOVAS FAMÍLIAS

ISABEL NORONHA, MOÇAMBIQUE
2008, COR / COLOR / COLOUR, 47'

Se ainda faz sentido falar de cinema verdade – e não é por acaso que evocamos este género defendido por Godard já em Moçambique, em 1976 – esta trilogia tem toda a legitimidade para o reclamar. Trata-se de três documentários realizados por Isabel Noronha (Maputo, 1964), em Moçambique, sobre a vida de crianças que foram abandonadas, mas para quem viver não deixou de ser uma vontade. Mas, porventura, tão ou mais importante, do que as narrativas construídas sobre as crianças, são as personagens, que, do meio da comunidade onde pertencem, decidem cuidar delas e ampará-las no seu dia-a-dia. Em contextos particularmente difíceis de sobrevivência, a intervenção generosa e comovente destas mães ou irmãs adoptivas é um contributo para a crença na sobrevivência de uma geração órfã e de um país ainda muito novo.

Si todavía tiene sentido hablar de cine-verdad –y no es por casualidad que evocamos este género, defendido por Godard precisamente en Mozambique en 1976– esta trilogía tiene toda la legitimidad para reclamarlo. Se trata de tres documentales dirigidos por Isabel Noronha (Maputo, 1964) en Mozambique, sobre la vida de niños que han sido abandonados, pero que no han perdido las ganas de vivir. Sin embargo, quizás tan importantes o acaso más que las narrativas construidas sobre los niños son los personajes que, en el seno de la comunidad a la que pertenecen, deciden cuidar de ellos y ampararlos en su día a día. En contextos particularmente difíciles de supervivencia, la intervención generosa y conmovedora de estas madres o hermanas adoptivas es una contribución a la creencia en la supervivencia de una generación huérfana y de un país aún muy reciente.

If it still makes sense to talk of cinéma vérité – and it is not by chance that we evoke this genre defended by Godard in Mozambique in 1976 – this trilogy has every right to claim to form part of it. The film consists of three documentaries directed by Isabel Noronha (Maputo, 1964), in Mozambique, about the life of children who have been abandoned and who have lost the will to live. Yet, just as or perhaps even more important than the narratives that are constructed around these children are the characters from the local community, who decide to take care of them and support them in their day-to-day lives. In particularly difficult situations of survival, the generous and moving intervention of these adoptive mothers or sisters helps us to believe in the survival of an orphan generation and of a country that is still very young.



6 JULHO / JULIO / JULY 22:00
(SESSÃO DUPLA/ DOBLE SESIÓN/ DOUBLE SESSION)

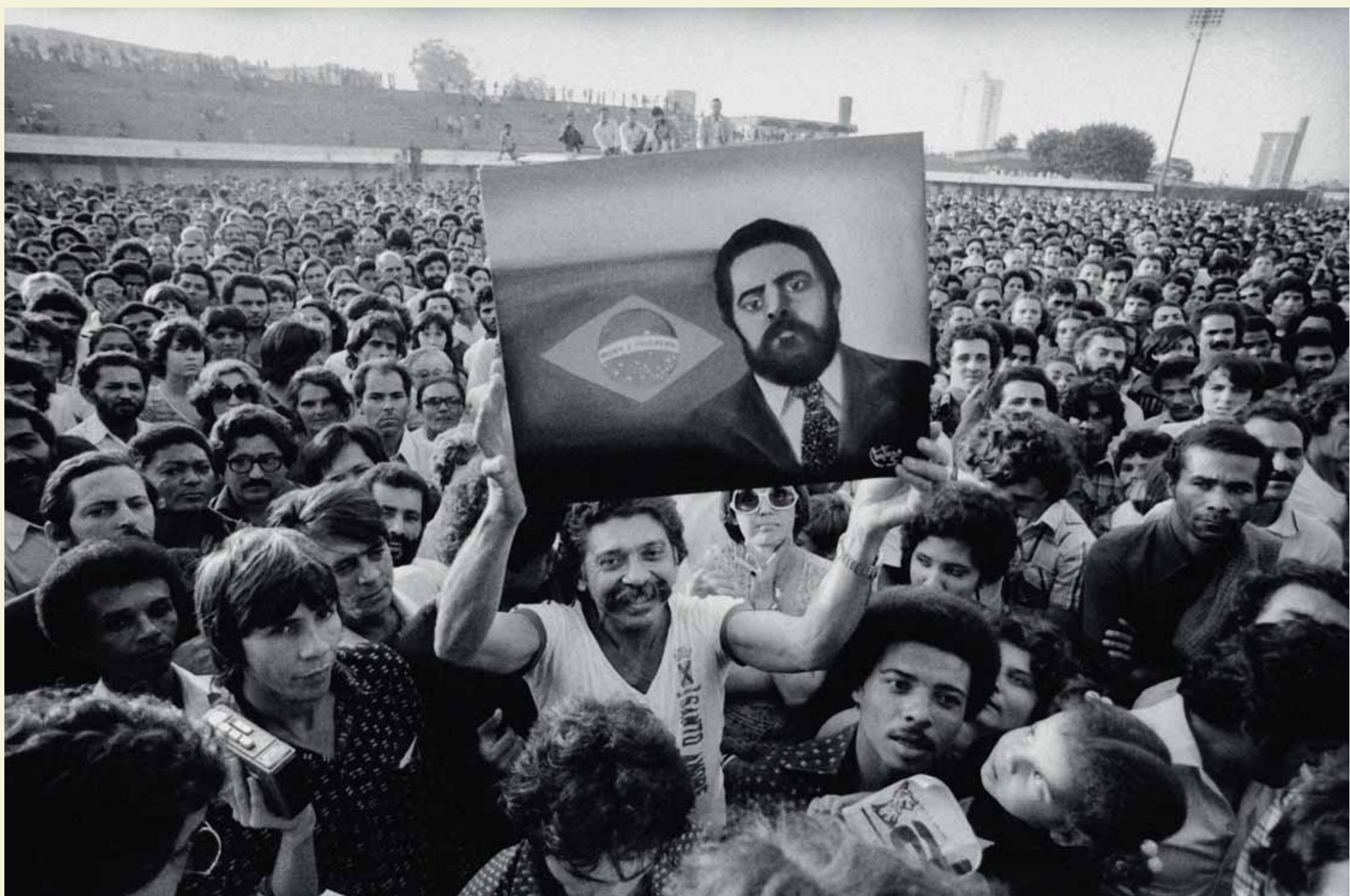
PEÕES

EDUARDO COUTINHO, BRASIL
2004, COR. / COLOR / COLOUR, 85'

Em 1979 e 1980, os operários da indústria metalúrgica do ABC paulista protagonizaram um movimento grevista que mudou a face do sindicalismo brasileiro, forneceu as bases para a criação do Partido dos Trabalhadores e fez emergir no cenário nacional a figura do líder operário Luís Inácio Lula da Silva. “Peões” é um documentário de longa-metragem sobre a história pessoal de 21 trabalhadores que tomaram parte nos acontecimentos daquele período, mas permaneceram num relativo anonimato. Para chegar a essas pessoas, o documentarista Eduardo Coutinho (São Paulo, 1933) realizou um trabalho de investigação a partir de fotografias e filmes da época, em busca de indivíduos que aparecessem naquelas imagens, mas que não tivessem ascendido na burocracia sindical, nem se tornado políticos conhecidos. Conversou com quase 50 pessoas, das quais, 21, aparecem no filme. Elas falam das suas origens, da sua participação no movimento e dos caminhos que as suas vidas trilharam desde então. Recordam essa data, os sofrimentos e recompensas do trabalho nas fábricas, comentam sobre o efeito da militância política no âmbito familiar, dão sua visão pessoal de Lula e dos rumos do país. As filmagens realizaram-se entre 28 de Setembro e 27 de Outubro de 2002, ou seja, entre as vésperas da primeira volta das eleições presidenciais e o dia exacto da segunda volta, quando Lula foi eleito Presidente. Mas “Peões” não trata, portanto, de dirigentes sindicais nem de políticos profissionais, mas de operários cuja militância no movimento foi uma questão de puro engajamento pessoal de que resultou um facto histórico incontornável.

En 1979 y 1980, los obreros de la industria metalúrgica de la región industrial del ABC paulista protagonizaron un movimiento huelguista que cambió la faz del sindicalismo brasileño, ofreció las bases para la creación del Partido de los Trabajadores e hizo surgir en el escenario nacional la figura del líder operario Luís Inácio Lula da Silva. “Peões” es un documental de largometraje sobre la historia personal de 21 trabajadores que, habiendo participado en los acontecimientos de aquel período, han permanecido después en un relativo anonimato. Para llegar a esas personas, el documentalista Eduardo Coutinho (São Paulo, 1933) realizó un trabajo de investigación a partir de fotografías y filmes de la época, en busca de individuos que aparecieran en aquellas imágenes, pero que no hubieran ascendido en la burocracia sindical, ni se hubieran convertido en políticos conocidos. Se entrevistó con casi 50 personas, 21 de las cuales aparecen en la película. Los personajes hablan de sus orígenes, de su participación en el movimiento y de los caminos que tomaron sus vidas desde entonces. Recuerdan ese período, los sufrimientos y recompensas del trabajo en las fábricas, comentan sobre el efecto de la militancia política en el ámbito familiar, dan su visión personal de Lula y de los rumbos del país. Los rodajes se realizaron entre 28 de septiembre y 27 de octubre de 2002, es decir, entre las vísperas de la primera vuelta de las elecciones presidenciales y el día exacto de la segunda volta, cuando Lula fue elegido Presidente. Pero Peões no trata, como ya hemos indicado, de dirigentes sindicales ni de políticos profesionales, sino de obreros cuya militancia en el movimiento fue una cuestión de pura implicación personal, que dio como resultado un hecho histórico incuestionable.

In 1979 and 1980, workers from the ABC metallurgical industry in the State of São Paulo took part in a series of strikes that were to change the face of the Brazilian trade union movement, laying the foundations for the creation of the Partido dos Trabalhadores (Workers’ Party) and leading to the appearance on the national political scene of the workers’ leader Luís Inácio Lula da Silva. Peões (Pawns) is a full-length documentary about the personal history of 21 workers who took part in the events of that period, but remained relatively anonymous. In order to reach these people, the documentary filmmaker Eduardo Coutinho (São Paulo, 1933) undertook research work based on photographs and films of that time, looking for individuals who appeared in those pictures, but who had not risen up through the ranks of the trade union bureaucracy, nor become well-known politicians. He talked to almost 50 people, 21 of whom appear in the film. They talk about their origins, their participation in the movement and the directions that their lives have taken since then. They remember that period, the suffering and the rewards from their work at the factories, commenting on the effect of their political militancy on their family environments and giving their own personal views about Lula and the directions that the country has taken. Filming took place between 28 September and 27 October 2002, or, in other words, between the eve of the first round of voting in the presidential elections and the exact day of the second round, when Lula was elected President. But Peões is therefore not about trade union leaders or professional politicians, but about workers whose militant involvement in the movement was a question of pure personal engagement and which resulted in an undeniable historical fact.



7 JULHO / JULIO / JULY 22:00

BLACK GOLD

MARC FRANCIS e NICK FRANCIS
REINO UNIDO / UNITED KINGDOM
2006, COR / COLOR / COLOUR, 78'

As multinacionais do café dominam os nossos centros comerciais e supermercados e comandam uma indústria avaliada em mais de 80 mil milhões de dólares, fazendo deste produto a mercadoria comercial mais valiosa do mundo a seguir ao petróleo. Nós, consumidores, pagamos bem os nossos galões e cappuccinos, mas, os cultivadores de café, continuam a receber tão pouco deste valor que muitos se vêem forçados a abandonar os seus campos. É na Etiópia, berço da cultura do café, que o paradoxo se torna mais evidente. Tadesse Meskela tem como missão salvar da bancarrota 74 mil cultivadores em luta. Enquanto estes homens se esforçam por colher café da mais elevada qualidade do mercado internacional, Tadesse percorre o mundo à procura de compradores dispostos a pagar-lhes um preço justo. No contexto da passagem de Tadesse por Londres e Seattle, percebe-se o enorme poder dos negociantes multinacionais que dominam o negócio mundial do café. Os commodity traders de Nova Iorque, o comércio internacional de café e as negociatas dos líderes do comércio, na Organização Mundial do Comércio, representam bem os vários desafios que Tadesse enfrenta, na demanda por uma solução duradoura para os seus agricultores.

Las multinacionales del café dominan nuestros centros comerciales y supermercados y dirigen una industria valorada en más de 80 mil millones de dólares, haciendo de este producto la mercancía comercial más valiosa del mundo después del petróleo. Nosotros, consumidores, pagamos bien caros nuestros cafés con leche y cappuccinos, pero los cultivadores de café siguen recibiendo una parte tan pequeña de ese importe que muchos se ven obligados a abandonar sus campos. Es en Etiopia, cuna de la cultura del café, donde la paradoja se hace más evidente. Tadesse Meskela tiene como misión salvar de la bancarrota a 74 mil cultivadores en lucha. Mientras estos hombres se esfuerzan por recolectar el café de mayor calidad del mercado internacional, Tadesse recorre el mundo en busca de compradores dispuestos a pagarles un precio justo. En el contexto del paso de Tadesse por Londres y Seattle, se comprende el enorme poder de los actores multinacionales que dominan el comercio mundial del café. Los commodity traders de Nueva York, el comercio internacional de café y los turbios negocios de los jefes del comercio en la Organización Mundial del Comercio representan bien los diferentes desafíos a los que Tadesse debe enfrentarse en pos de una solución duradera para sus agricultores.

Multinational coffee companies now rule our shopping malls and supermarkets and dominate the industry worth over \$80 billion, making coffee the most valuable trading commodity in the world after oil. But while we continue to pay for our lattes and cappuccinos, the price paid to coffee farmers remains so low that many have been forced to abandon their coffee fields. Nowhere is this paradox more evident than in Ethiopia, the birthplace of coffee. Tadesse Meskela is one man on a mission to save his 74,000 struggling coffee farmers from bankruptcy. As his farmers strive to harvest some of the highest quality coffee beans on the international market, Tadesse travels the world in an attempt to find buyers willing to pay a fair price. Against the backdrop of Tadesse's journey to London and Seattle, the enormous power of the multinational players that dominate the world's coffee trade becomes apparent. New York commodity traders, the international coffee exchanges, and the double dealings of trade ministers at the World Trade Organisation reveal the many challenges Tadesse faces in his quest for a long term solution for his farmers.



8 JULHO / JULIO / JULY 22:00

SOY CUBA – O MAMUTE SIBERIANO

VICENTE FERRAZ, BRASIL
2004, COR. / COLOR / COLOUR, 90'

“Soy Cuba – O Mamute Siberiano”, de Vicente Ferraz (Rio de Janeiro, 1965), conta a fascinante história do filme “Soy Cuba”, de Mikhail Kalatozov, primeira e única co-produção entre Cuba e a extinta União Soviética. Em 1962, a União Soviética, uma das maiores interessadas no sucesso e difusão da Revolução Cubana, envia para Cuba um de seus grandes cineastas, Mikhail Kalatozov (que poucos anos antes havia ganhado a Palma de Ouro em Cannes, com o filme “Quando Voam as Cegonhas”), com a missão de realizar o que seria um grande poema épico. Kalatozov contou com recursos humanos e tecnológicos, como foi raro acontecer na História do Cinema. Foram dois anos de filmagens, que resultaram em algumas das mais impressionantes imagens cinematográficas. Apesar disso, o filme foi um retumbante fracasso, tanto em Cuba como na União Soviética, tendo sido de imediato arquivado até que, mais de 30 anos depois, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese o resgataram ao esquecimento. O documentário de Vicente Ferraz utiliza-se da clássica estrutura de entrevistas e imagens de arquivo para contar a história dessa produção, da sua idealização, ao reconhecimento tardio.

"Soy Cuba – O Mamute Siberiano", de Vicente Ferraz (Rio de Janeiro, 1965), cuenta la fascinante historia de la película "Soy Cuba", de Mikhail Kalatozov, primera y única coproducción entre Cuba y la extinta Unión Soviética. En 1962, este país, interesado en el éxito y la difusión de la Revolución Cubana, envía a Cuba a uno de sus grandes cineastas, Mikhail Kalatozov (que pocos años antes había ganado la Palma de Oro en Cannes, con la película "Cuando pasan las cigüeñas"), con la misión de realizar lo que sería un gran poema épico. Kalatozov contó con recursos humanos y tecnológicos poco frecuentes en la Historia del Cine. Fueron dos años de rodaje, que dieron como resultado algunas de las más impresionantes imágenes cinematográficas. A pesar de lo cual la película fue un rotundo fracaso, tanto en Cuba como en la Unión Soviética, habiendo sido de inmediato archivada hasta que, más de 30 años después, Francis Ford Coppola y Martin Scorsese la rescataron del olvido. El documental de Vicente Ferraz utiliza la clásica estructura de entrevistas e imágenes de archivo para contar la historia de esa producción, de su idealización, al reconocimiento tardío.

"Soy Cuba – O Mamute Siberiano", directed by Vicente Ferraz (Rio de Janeiro, 1965), tells the fascinating story of the film "Soy Cuba", by Mikhail Kalatozov, the first and only co-production between Cuba and the now extinct Soviet Union. In 1962, the Soviet Union, one of the countries that were most interested in the success and spread of the Cuban Revolution, sent one of its great filmmakers to Cuba, namely Mikhail Kalatozov (who shortly before had won the Palme d'Or at Cannes, with his film "The Cranes are Flying"), entrusted with the mission of directing what was to be a great epic poem. Kalatozov was endowed with human and technological resources of a kind that had rarely been seen before in the History of Cinema. Filming spread over two years and resulted in some of the most impressive cinematic images ever produced. Despite this, the film was a resounding flop, both in Cuba and the Soviet Union, and was immediately committed to the archives until, more than 30 years later, Francis Ford Coppola and Martin Scorsese rescued it from oblivion. The documentary by Vicente Ferraz makes use of the classical structure of interviews and images from the archives to tell the history of this production, its idealisation and its belated recognition.



9 JULHO / JULIO / JULY 22:00

ROSTOV – LUANDA

ABDERRAHMANE SISSAKO, MAURITÂNIA
1997, COR / COLOR / COLOUR, 59’

O realizador mauritano Abderrahmane Sissako (n.1961) regista, neste filme, a sua viagem por uma Angola que a guerra dilacerou, supostamente à procura de um velho amigo, mas, na verdade, tentando recuperar a esperança que ele próprio criara por África. Sissako conta que a independência de Angola, em 1975, representou, para si, um novo recomeço de África. Nos anos 80, como tantos jovens africanos, partiu para a União Soviética, atrás de formação técnica e política, e lá conheceu um angolano, Baribanga, cuja confiança no futuro do seu país encarnava a esperança que Sissako depositava em todo o continente. Mas os anos de guerra civil que se seguiram, entre facções angolanas apoiadas cada uma pela sua superpotência, além das outras catástrofes que se abateram sobre África, arrasaram o optimismo da geração de Sissako. “Rostov-Luanda” é pois uma expressiva resposta à desilusão que encontramos em muitos filmes africanos recentes, como “Afrique, je te plumerai”, “Udju Azul di Yonta” e “Tableau Ferraille”. “Rostov-Luanda” é também um filme construído em torno da ausência. A inapreensibilidade do seu tema, manifesto num tropo pós-moderno, recentra a nossa atenção no cineasta e na sua resposta – ou falta dela – ao meio envolvente, ao impremeditado. Assim, em “Rostov-Luanda”, o ‘tema’ desliza continuamente da procura de Baribanga para o encontro de Sissako, com a realidade angolana dos anos 90.

El director mauritano Abderrahmane Sissako (n. 1961) rueda, en esta película, su viaje por una Angola dilacerada por la guerra. La búsqueda de un viejo amigo sirve de leitmotiv de la narración, pero muy pronto comprendemos que intenta recuperar la esperanza que, años antes, había abrigado en el futuro de África. Sissako cuenta que la independencia de Angola, en 1975, representó, para él, un nuevo punto de partida para el continente, henchido de promesas. Como muchos otros jóvenes africanos, en los años 80 viajó a la Unión Soviética en pos de formación técnica y política, y allí conoció a un angoleño, Baribanga, cuya confianza en el futuro de su país encarnaba la esperanza que Sissako depositaba en todo el continente. Después, años de guerra civil, que enfrenta entre sí a diferentes facciones angoleñas (con la intervención, más o menos explícita, de las superpotencias), junto a las otras catástrofes que se abatieron sobre África, destruyeron el optimismo de la generación de Sissako. “Rostov-Luanda” es, así, una expresiva respuesta a la desilusión que encontramos en muchos filmes africanos recientes, como “Afrique, je te plumerai”, “Udju Azul di Yonta” y “Tableau Ferraille”. “Rostov-Luanda” es también una película construida en torno a la ausencia. La incapacidad de aprehender su tema u objeto, manifiesto en un tropo postmoderno, recentra nuestra atención en el cineasta y en su respuesta –o falta de ella– al entorno, a lo imprevisto o no premeditado. De esta forma, en “Rostov-Luanda”, el 'tema' se desliza continuamente de la búsqueda de Baribanga al encuentro de Sissako con la realidad angoleña de los años 90.

Mauritanian director Abderrahmane Sissako (b. 1961) records his journey across war-torn Angola to find an old friend but really to recapture his own hopes for Africa. He explains that Angolan independence in 1974 represented to him a new beginning for Africa. Like so many young Africans, he went to the Soviet Union in the 1980s for political and technical training and met an Angolan, Baribanga, whose confidence in his country's future embodied Sissako's own hopes for the continent. But the intervening years of civil war between Angolan factions each backed by a superpower and all the other catastrophes plaguing Africa have devastated the optimism of Sissako's generation. Rostov Luanda is thus a significant response to the disillusionment found in many recent African films, including Afrique, je te plumerai, Udju Azul di Yonta and Tableau Ferraille. Rostov Luanda is also a film built around an absence. The elusiveness of its ostensible subject in a familiar postmodern trope turns attention back on the filmmaker and his response – or lack of response – to his immediate surroundings, to the unpremeditated... Thus in Rostov Luanda the 'subject' continually drifts from the search for Baribanga to Sissoko's encounter with the reality of Angola in the nineties. Rostov Luanda is a travel film and was premièred at Documenta X in Kassel, in 1997.



10 JULHO / JULIO / JULY 22:00

TAMBORO

DIRECTOR SÉRGIO BERNARDES, BRASIL
2009, COR / COLOR / COLOUR, 90’

Este é um documentário de Sergio Bernardes (Rio de Janeiro, 1944) sobre o Brasil na sua diversidade cultural, geográfica e social. Mas é um documentário-ensaio, onde as intervenções de Leonardo Boff, Rose Marie Muraro, Aziz Ab´Saber e Ailton Krenak, entre outros, e as diversas participações especiais de músicos como Hermeto Pascoal, grupo Afroreggae, Velha Guarda da Portela, Seu Jorge e repentistas nordestinos, fazem dele um dos mais passionais documentos visuais sobre o Brasil, apresentado como um continente de natureza e culturas únicas. Dele disse o muito criterioso crítico de arte e curador Luiz Camillo Osorio «Desde Glauber-Oiticica-Tropicalismo poucos artistas conseguiram pôr o Brasil para pensar-se a si mesmo. Sergio Bernardes é um artista-visionário e, nesta obra, o que menos importa é o que já se sabe, viu e ouviu, mas sim tudo que ainda está para ser dito/visto/ouvido. O cineasta percorreu o Brasil por dentro e pelas beiradas e sabe da sua inviabilidade maravilhosa».

Este es un documental de Sergio Bernardes (Río de Janeiro, 1944) sobre Brasil en su diversidad cultural, geográfica y social. Pero se trata de un documental-ensayo, donde las intervenciones de Leonardo Boff, Rose Marie Muraro, Aziz Ab´Saber y Ailton Krenak, entre otros, y las diversas participaciones especiales de músicos como Hermeto Pascoal, grupo Afroreggae, Velha Guarda da Portela, Seu Jorge y Repentistas nordestinos, lo convierten en uno de los más pasionales documentos visuales sobre Brasil, presentado como un continente de naturaleza y culturas únicas. De él dijo el ponderado crítico y comisario de arte Luiz Camillo Osorio, «Desde Glauber-Oiticica-Tropicalismo pocos artistas han conseguido poner a Brasil a pensarse a sí mismo. Sergio Bernardes es un artista visionario y, en esta obra, lo que menos importa es lo que ya se sabe, se ha visto u oído antes, sino todo lo que aún ha de ser dicho/visto/oído. El cineasta recorrió Brasil por dentro y por los márgenes y sabe de su inviabilidad maravillosa».

This is a documentary by Sergio Bernardes (Rio de Janeiro, 1944) about Brazil in all of its cultural, geographical and social diversity. But it is a documentary essay, in which the interventions of Leonardo Boff, Rose Marie Muraro, Aziz Ab´Saber and Ailton Krenak, amongst others, and the various special participations of musicians such as Hermeto Pascoal, the Afroreggae group, Velha Guarda da Portela, Seu Jorge and Repentistas Nordestinos, make it one of the most passionate visual documents about Brazil, which is presented as a continent with a unique nature and cultures. The highly demanding art critic and curator Luiz Camillo Osorio had this to say about the film: «Since Glauber-Oiticica-Tropicalismo, few artists have managed to set Brazil thinking about itself. Sergio Bernardes is a visionary artist and, in this work, what matters least is what is already known, what has already been seen and heard. Instead, what really matters is everything that has yet to be said/seen/heard. The filmmaker has travelled all around Brazil and knows all about its marvellous impracticality».



MÚSICA / CINEMA

18 JUNHO / JUNIO / JUNE 21:30

Anfiteatro ao Ar Livre

FILME DE / PELÍCULA DE / FILM BY

FRITZ LANG

MÚSICA COMPOSTA PARA ESTA VERSÃO:

MÚSICA COMPUESTA PARA ESTA VERSIÓN:

MUSIC COMPOSED FOR THIS VERSION:

MARTÍN MATALÓN

MÚSICOS DA / MÚSICOS DE LA / MUSICIANS FROM

ORQUESTA GULBENKIAN / E CONVIDADOS /

/ Y INVITADOS / AND GUESTS

METROPOLIS

É um privilégio raro ver ou rever “Metropolis”, de Fritz Lang, obra de 1927, e referente universal do cinema alemão, mas não só. Obra cujos custos e complexidade de produção são históricos, obra de referência para todos os ensaios sobre utopias, obra da Megalópole industrial, albergando no seu subsolo milhares de operários, cuja identificação era um número, obra de suporte sobre os então anunciados malefícios da técnica, enfim, a obra sobre as perversões do totalitarismo. “Metropolis” sofreu várias contrariedades durante a produção, cortes e amputações na pós-produção e distribuição, perderam-se negativos, dispersaram-se pelo mundo diversas cópias e, finalmente, a versão agora apresentada é uma que foi encontrada na Argentina, para a qual o compositor argentino Martín Matalon compôs expressamente uma partitura estreada no Théâtre do Châtelet, a 30 de Maio de 1995. O filme e esta partitura vão ser apresentados no Anfiteatro ao Ar Livre, numa co-produção conjunta da Orquestra Gulbenkian e do Programa Próximo Futuro, que assim inicia a sua programação musical desta edição.

Es un privilegio poco frecuente ver o rever "Metropolis", de Fritz Lang, obra de 1927 y referente universal del cine alemán de entreguerras, pero no sólo. Obra cuyos costes y complejidad de producción son históricos, obra de referencia para todos los ensayos sobre utopías, obra de la Megalópolis industrial, albergando en su subsuelo a miles de obreros, cuya identificación es un número, obra de soporte sobre los entonces anunciados maleficios de la técnica, en fin, la obra sobre las perversiones del totalitarismo. "Metropolis" sufrió toda suerte de contrariedades durante la producción, cortes y amputaciones en la post-producción y distribución, se perdieron negativos, se dispersaron por el mundo diversas copias y, finalmente, la versión que aquí vamos a ver es una que fue encontrada en Argentina, para la cual el compositor argentino Martín Matalón compuso expresamente una partitura estrenada en el Teatro Châtelet el 30 de mayo de 1995. La película y esta partitura van a ser presentados en el Anfiteatro al Aire Libre, en una coproducción conjunta de la Orquesta Gulbenkian y del Programa Próximo Futuro, que inicia de esta forma su programación musical de esta edición.

It is a rare privilege to have the chance to either see or re-see the film "Metropolis", by Fritz Lang, produced in 1927 and a universal reference not only in German cinema, but also worldwide. This is a film in which both the costs and the complexity of its production have become legendary, a work of reference for all essays on utopias, a work about the industrial Megalopolis, housing in its underground world thousands of workers, whose identification was a number, a work about what at that time were considered to be the evils of technical progress, in short a film about the perversions of totalitarianism. "Metropolis" met with all kinds of difficulties during its production, also being subjected to cuts and amputations in the course of its post-production and distribution: negatives were lost, various different copies of the film were spread across the world, and finally the version that will be shown here is the one that was found in Argentina, for which the Argentinean composer Martín Matalon expressly composed a score that was premiered at the Théâtre do Châtelet on 30 May 1995. The film and this score are the ones that will be shown and heard in the Open-Air Amphitheatre, in a co-production of the Gulbenkian Orchestra and the Next Future Programme, marking the beginning of this year's musical programme for this event.



TEATRO / THEATRE

19 € 20 JUNHO / JUNIO / JUNE 21:30

Grande Auditório

NEVA

CHILE

O teatro chileno é, a par do teatro argentino, um dos mais criativos do espectro latino-americano, tendo inclusivamente criado uma técnica vocal que lhe é particular. É maioritariamente um teatro de palavra e de texto, assentando muito no trabalho do actor, com pouco investimento em maneirismos cenográficos, e vivendo ainda muito da revisitação à história política recente do Chile. Mas, as suas abordagens podem ser de uma sofisticação ímpar. Um dos melhores exemplos é a obra "Neva", encenada por Guillermo Calderón, provavelmente a melhor peça estreada na América do Sul no ano de 2008. Numa tarde de Inverno de 1905, numa cidade em frente ao rio Neva, num ringue de 4m2 três actores ensaiam. Um deles é a famosa atriz Olga Knipper, viúva de Tchekov recentemente falecido. Olga culpabiliza-se de ter deixado o dramaturgo demasiado só durante a sua doença e, os outros actores, ajudam-na a ensaiar a sua peça "O Cerejal". Discorrem sobre as técnicas e a beleza do teatro, enquanto simultaneamente decorre o 'domingo sangrento', em que as forças do Czar mataram centenas de trabalhadores. No ano em que se comemoram os cento e cinquenta anos do nascimento de Anton Tchekov, podemos apreciar o modo como o teatro chileno se apropria de um dos encenadores europeus de culto.

ENCENADOR / DIRECTOR / DIRECTOR

GUILLERMO CALDERÓN

COMPAÑÍA TEATRO EN EL BLANCO

COM / CON / CAST

PAULA ZÚÑIGA, TRINIDAD GONZÁLEZ

E / Y / AND JORGE EDUARDO BECKER.

El teatro chileno es, junto al argentino, uno de los más creativos del espectro latinoamericano, habiendo creado incluso una técnica vocal particular. Se trata, en su gran mayoría, de un teatro de palabra y de texto, muy apoyado en el trabajo del actor, con poca inversión en manierismos escenográficos, y que todavía vive mucho de la revisitación de la historia política reciente de Chile. Pero sus abordajes pueden ser de una gran sofisticación. Uno de los mejores ejemplos es la obra "Neva", dirigida por Guillermo Calderón, probablemente la mejor pieza teatral estrenada en América del Sur en 2008. En una tarde de invierno de 1905, en una ciudad situada frente al río Neva, tres actores ensayan en un ring de 4m2. Entre ellos se encuentra la famosa actriz Olga Knipper, viuda de Chéjov, fallecido poco antes. Olga se culpabiliza de haber dejado al dramaturgo demasiado sólo durante su enfermedad, y los otros actores la ayudan a ensayar su pieza, El jardín de los cerezos. Discurren sobre las técnicas y la belleza del teatro, mientras simultáneamente se desarrolla el 'domingo sangriento', en que las fuerzas del Zar asesinaron a centenares de trabajadores. En el año en que se conmemoran los ciento cincuenta años del nacimiento de Anton Chéjov, podemos apreciar el modo como el teatro chileno se apropia de uno de los autores europeos de culto.

COLABORAÇÃO / COLABORACIÓN DEL / WITH THE COLLABORATION OF

FESTIVAL SANTIAGO A MIL / DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE CHILE

CO-PRODUÇÃO / CO-PRODUCCIÓN / CO-PRODUCTION

FITAM

DURAÇÃO / DURACIÓN / DURATION: 80'

Chilean theatre is, together with Argentinean theatre, one of the most creative forces on the Latin American scene, having also created a vocal technique that is peculiar to it alone. It is mainly a theatre of words and text, being largely based on the work of the actor, with little attention being paid to scenographic mannerisms, and still living very much from its constant revisiting of Chile's recent political history. Yet its approaches can also demonstrate a unique sophistication. One of the best examples of this is the work "Neva", staged by Guillermo Calderón and probably the best new play to be premièred in South America in 2008. On a winter's evening in 1905, in a city overlooking the River Neva, three actors are to be found rehearsing in a ring measuring 4 square metres. One of them is the famous actress Olga Knipper, the widow of the recently deceased Chekhov. Olga blames herself for having left the playwright alone far too often during his illness, and the other actors help her to rehearse his play, The Cherry Orchard. They talk at length about the techniques and the beauty of the theatre, while at the same time 'Bloody Sunday' is taking place around them, a day when the Tsar's forces killed hundreds of workers. In the year when the 150th anniversary of the birth of Anton Chekhov is being celebrated, we can appreciate the way in which Chilean theatre has appropriated one of the cult European stage directors.



TEATRO / THEATRE
25 E 26 JUNHO / JUNIO / JUNE 21:30
Grande Auditório

HECHOS CONSUMADOS
CHILE

Façamos o seguinte exercício especulativo: se Beckett fosse chileno como teria escrito? Como teria encenado? É um mero exercício sem resposta digna de qualquer crédito científico. E, contudo, ao vermos “Hechos Consumados” e a sua encenação e cenografia, é de Beckett que muito nos lembramos. Das personagens excluídas, da economia pobre, e nem por isso eficaz, das palavras, do lugar do acontecimento – um baldio sem nome nos subúrbios da grande cidade – de alguém que, por acaso, é salvo de morrer afogado. A pobreza e a marginalidade adquiriram um tratamento metafísico na obra escrita de Juan Radrigán nos começos dos anos de 1980, com a crise económica como pano de fundo e o desemprego maciço desses anos. Reposta agora, a obra continua com uma actualidade universal.

COMPANHIA / COMPAÑÍA TEATRO LA MEMORIA

ENCENAÇÃO / DIRECCIÓN / DIRECTOR
ALFREDO CASTRO

AUTOR / AUTOR / AUTHOR
JUAN RADRIGÁN

COM / CON / CAST
AMPARO NOGUERA, JOSÉ SOZA,
RODRIGO PÉREZ, FELIPE PONCE.

MÚSICA / MUSIC
MIGUEL MIRANDA

Hagamos el siguiente ejercicio especulativo: ¿cómo habría escrito Beckett si fuera chileno? ¿Cómo habría dirigido? Se trata de un mero ejercicio, sin que la respuesta a ese interrogante pueda merecer cualquier crédito científico. Y, sin embargo, al ver Hechos Consumados y su dirección y escenografía, enseguida nos viene a la mente el nombre de Beckett. Por los personajes excluidos, la economía pobre, sin dejar de ser eficaz, de las palabras, el lugar donde se desarrolla la escena (un descampado sin nombre en las afueras de la gran ciudad, la presencia de alguien que, por casualidad, es salvado de morir ahogado. La pobreza y la marginalidad ganaron un tratamiento metafísico en la obra escrita de Juan Radrigán a comienzos de la década de 1980, con la crisis económica como telón de fondo y el paro masivo de aquellos años. Repuesta ahora, la obra continúa teniendo una actualidad universal.

CENOGRAFIA / ESCENOGRAFÍA / SET DESIGN
RODRIGO VEGA

DESENHO DE LUZES / DISEÑO DE LUCES / LIGHTING DESIGN
ANDRÉS POIROT

ASSISTENTE DE REPORTÓRIO / AYUDANTE DE ESCENA /
ASSISTANT STAGE MANAGER
HÉCTOR FREIRE

PRODUÇÃO / PRODUCCIÓN / PRODUCTION
TEATRO LA MEMORIA:
MARITZA ESTRADA

CO-PRODUÇÃO / COPRODUCCIÓN / CO-PRODUCTION
FESTIVAL SANTIAGO A MIL

DURAÇÃO / DURACIÓN / DURATION 80'

Let us attempt the following exercise in speculation: if Beckett were Chilean, how would he have written? How would he have staged his plays? This is, of course, a merely hypothetical exercise that does not demand an answer of any particular scientific merit. And yet, when we watch Hechos Consumados and see its set design and the way in which it is staged, it is mainly Beckett that we are reminded of. This can be seen in the characters that are excluded from society, their impoverished, and not even effective, use of words, and even the place of the action – an unnamed wasteland in the suburbs of the city – where we find someone who, by chance, is saved from death by drowning. Poverty and marginality were afforded a metaphysical treatment in the written work of Juan Radrigán at the beginning of the 1980s, with the economic crisis and the mass unemployment of those years as the backdrop. Now brought back to the stage, the work continues to demonstrate its universal relevance even in the present day and age.



CO-PRODUÇÃO / COPRODUCCIÓN / CO-PRODUCTION

MÚSICA / MUSIC

27 JUNHO / JUNIO / JUNE 19:00

Anfiteatro ao Ar Livre

ORCHESTRE POLY-RYTHMO DE COTONOU

BENIN

Orquestra lendária e praticamente esquecida do Benin, nos anos 60 e 70, regressa agora aos concertos depois de ver o seu catálogo redescoberto por editoras como a Analog Africa e a Soundway Records. Exponente máximo daquilo que se pode chamar voodoo funk, esta orquestra é o exemplo perfeito da troca de estímulos e influências operada entre as bandas funk norte americanas e os músicos da costa ocidental africana durante as décadas áureas do funk, anos em que ambos os lados do Atlântico procuravam pontos de contacto (e por vezes criavam-nos) nos respectivos vocabulários musicais.

Orquesta legendaria y prácticamente echada al olvido del Benín de los años 60 y 70, regresa ahora a los conciertos después de haber visto su catálogo redescubierto por sellos de edición como Analog Africa y Soundway Records. Exponente máximo de lo que podría calificarse como voodoo funk, esta orquesta es el ejemplo perfecto del intercambio de estímulos e influencias que se produce entre las bandas funk norteamericanas y los músicos de la costa occidental africana durante las décadas áureas del funk, cuando ambos lados del Atlántico buscaban puntos de contacto (en ocasiones creándolos) en los respectivos vocabularios musicales.

This legendary and almost forgotten orchestra from Benin, which first achieved fame in the 1960s and 1970s, now returns to concerts after its back catalogue was recently rediscovered by record companies such as Analog Africa and Soundway Records. The greatest exponents of what can be called voodoo funk, this orchestra is the perfect example of the exchange of stimuli and influences that took place between North American funk bands and musicians from the west coast of Africa during the golden decades of funk, when both sides of the Atlantic were seeking to find (and sometimes creating) points of contact between their respective musical vocabularies.



MÚSICA / MUSIC

2 JULHO / JULIO / JULY 21:30

Anfiteatro ao Ar Livre

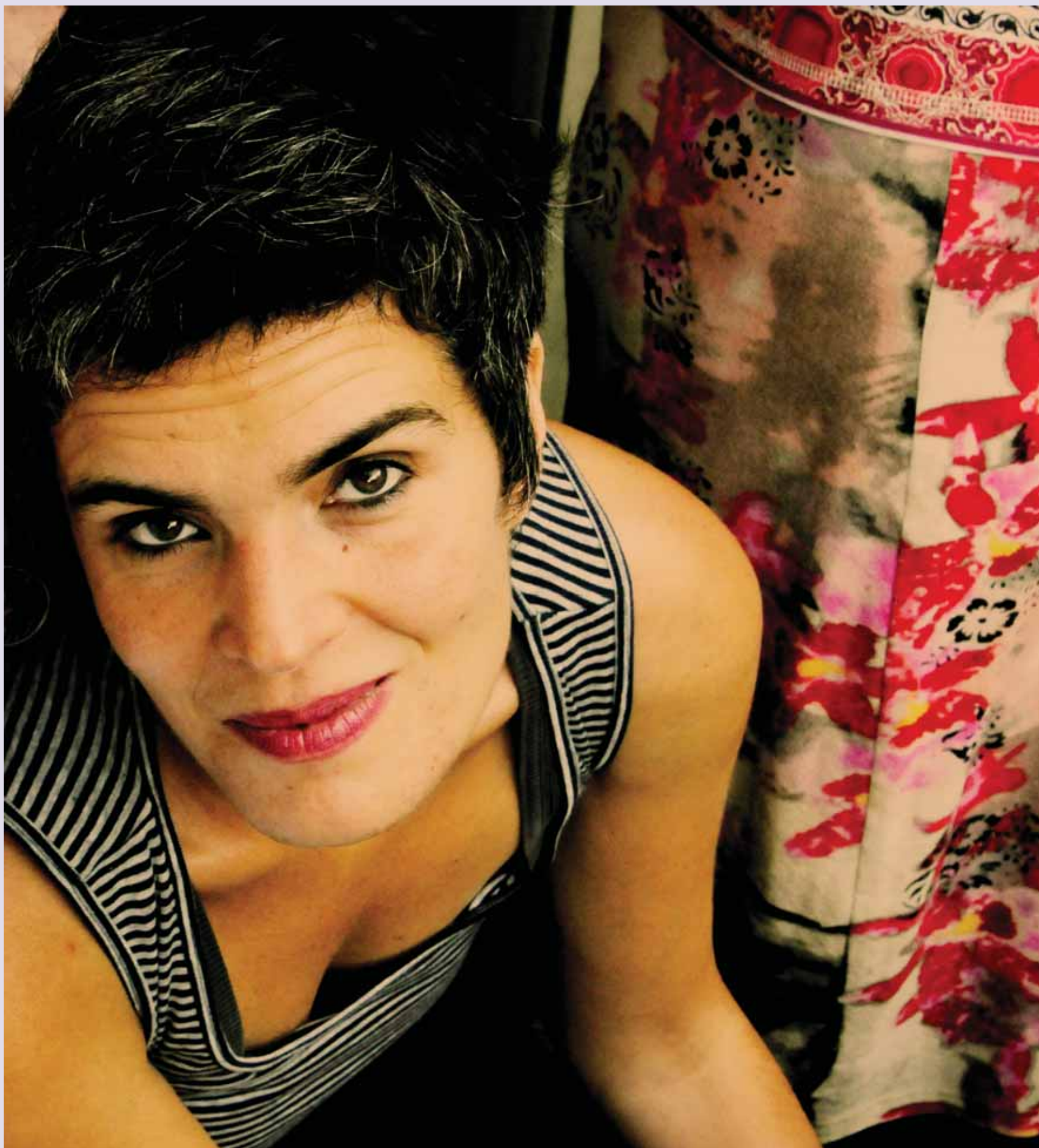
LULA PENA

PORTUGAL

Primeiro foi “Phados” (1998), esse disco inesperado e doce-mente perturbador; a seguir foi uma espera longa, interminável, de doze anos, que termina agora com a obra "Troubadour". Por entre toda a cartografia de viagens que foi desenhando ao sabor de um vento que se quis benigno, por entre os dias e noites em que fomos podendo testemunhar, em raras atuações ao vivo ao longo deste tempo, por onde parava. Lula Pena prossegue sendo das vozes mais inquietantes da contemporaneidade. As canções seguem ignorando fronteiras, caminham todo o Mediterrâneo e atravessam o Oceano para o Atlântico Sul, numa 'assemblage' de sentimentos que não olha a idiomas e acha uma reunião das métricas do coração e da tradição. A beleza continua a ter a forma de um grito.

Primero fue "Phados" (1998), ese disco inesperado y dulcemente perturbador; a continuación fue una espera larga, interminable, de doce años, que termina ahora con la obra "Troubadour". Por entre toda la cartografía de viajes que ha ido dibujando al sabor de un viento que se ha querido benigno, por entre los días y las noches en que hemos ido pudiendo ser testigos, en las raras actuaciones en directo que ha hecho a lo largo de este tiempo, de por dónde se movía. Lula Pena continúa siendo una de las voces más inquietantes de la contemporaneidad. Sus canciones siguen ignorando fronteras, caminan todo el Mediterráneo y atraviesan el Océano en dirección al Atlántico Sur, en un 'ensamblaje' de sentimientos que no atiende a idiomas y encuentra una reunión de las métricas del corazón y de la tradición. La belleza continúa teniendo la forma de un grito.

First it was “Phados” (1998), that unexpected and sweetly disturbing album; next there was that long, never-ending twelve year wait, which has finally come to an end now with the “Troubadour” work. Through all the cartography of travels, drawn to the sound of a gentle breeze, through days and nights, we were able to witness rare live acts. Lula Pena continues to be one of the most disturbing contemporary voices. The songs continue to ignore frontiers, travelling across the whole of the Mediterranean and crossing the Ocean to the South Atlantic, in an assemblage of feelings that do not look to languages and reunite in the metres of the heart and tradition. The beauty continues to come in the shape of a scream.



MÚSICA / MUSIC

3 JULHO / JULIO / JULY 17:00 – 20:00

Esplanada do CAM

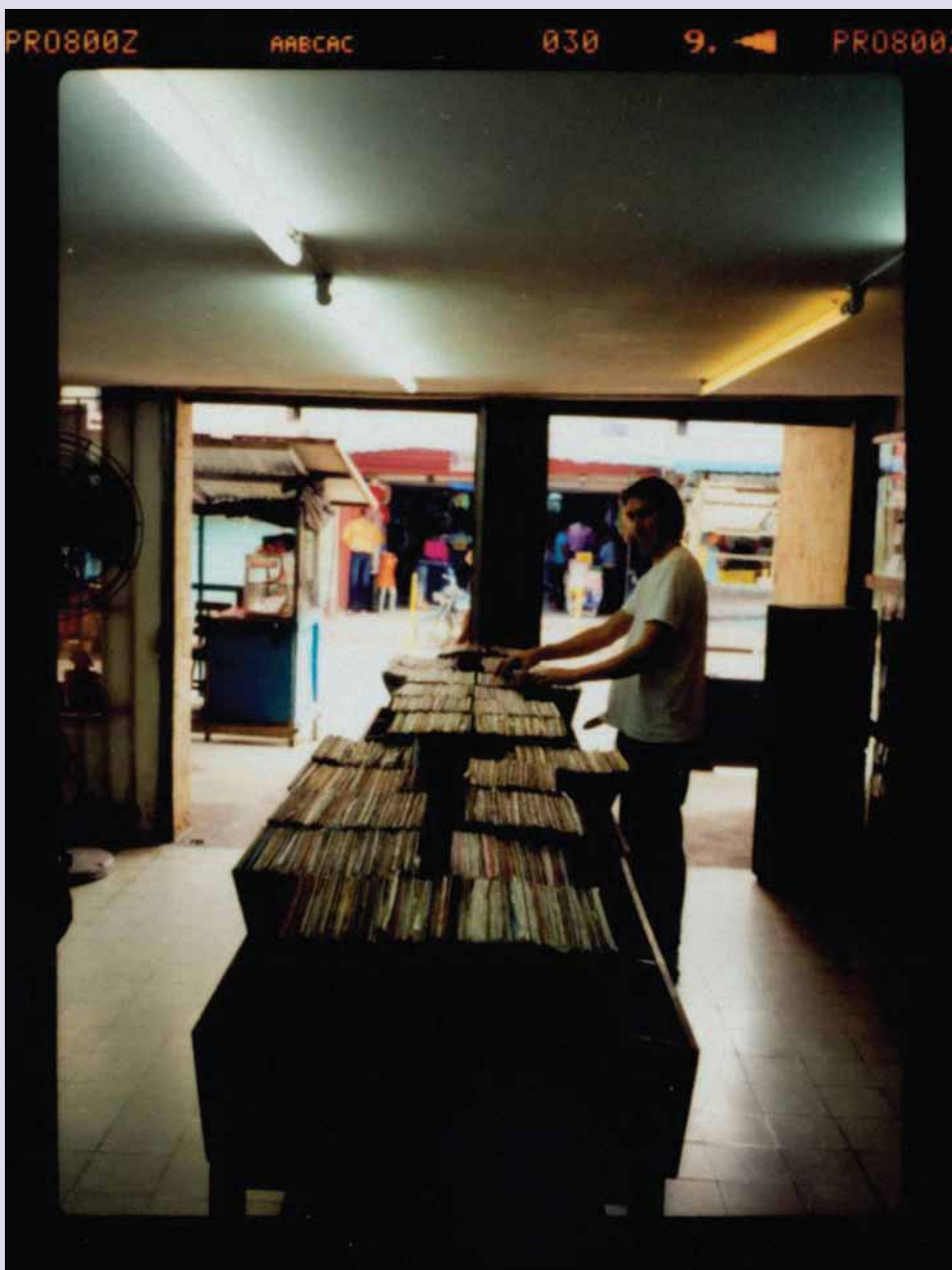
SOUNDWAY RECORDS DJ SET

REINO UNIDO / UNITED KINGDOM

A Soundway Records é uma das figuras de proa de um conjunto de editoras discográficas que se tem dedicado à arqueologia musicológica do património inesgotável da produção musical da América Latina e Caraíbas, África, Médio e Extremo Oriente, das últimas décadas. O seu catálogo é composto pela recolha de alguns dos mais interessantes projectos musicais fora do circuito de edição fonográfica ocidental - mas não alheios à sua influência - que, paradoxalmente, foram capazes de deixar marcas nos músicos ocidentais mais atentos às margens da criação musical mundial. Recentemente, lançaram os álbuns “Nigéria Special Volume 2”, compilação de afro beat, high life, blues da Nigéria da década de 1970, e “Panamá! 3”, compilação diversificada de sons caribenhos, provenientes da estimulante cena do Panamá.

La Soundway Records es una de las figuras de proa de un conjunto de sellos discográficos que, a lo largo de las últimas décadas, se han dedicado a la arqueología musicológica del patrimonio inagotable de la producción musical de América Latina y Caribe, África, Medio y Extremo Oriente. Su catálogo está compuesto por la recopilación de algunos de los proyectos musicales más interesantes fuera del circuito de edición fonográfica occidental -sin ser ajenos a su influencia- que, paradójicamente, han dejado también su huella en la obra de los músicos occidentales más atentos a los márgenes de la creación musical mundial. Recientemente, han editado los álbumes "Nigeria Special Volume 2", compilación de afro beat, high life, blues de la Nigeria de la década de 1970, o "Panamá! 3", compilación diversificada de sonidos caribeños procedentes de la estimulante escena panameña.

Soundway Records is one of the leading examples in a group of record companies dedicating themselves to the musicological archaeology of the inexhaustible heritage that has been demonstrated by the musical production of Latin America and the Caribbean, Africa, and both the Middle and Far East, over the last few decades. Its catalogue has been built up by collecting together some of the most interesting musical projects from outside the mainstream of western musical recordings – but nonetheless not being immune to their influence – which, paradoxically have proved capable of leaving their marks on those western musicians who are most attentive to what is happening on the fringes of creativity in world music. Recent releases include the albums "Nigeria Special Volume 2", a compilation of afro beat, high life and blues from Nigeria in the 1970s, and "Panama! 3", a compilation of a wide range of different Caribbean sounds originating from the exciting music scene in Panama.



DANÇA / DANZA / DANCE
3 JULHO / JULIO / JULY 21:30
Grande Auditório

CRIBLES
FRANÇA

LENDA COREOGRÁFICA PARA 1000 BAILARINOS
LEYENDA COREOGRÁFICA PARA 1000 BAILARINES
CHOREOGRAPHIC LEGEND FOR 1000 DANCERS

COREOGRAFIA / COREOGRAFÍA / CHOREOGRAPHY
EMMANUELLE HUYNH

MÚSICA / MÚSICA / MUSIC
IANNIS XENAKIS

COM / CON / WITH
JÉRÔME ANDRIEU, YAIR BARELLI, NUNO BIZARRO,
YOANN DEMICHELIS, MARLÈNE MONTEIRO FREITAS,
MADELEINE FOURNIER, KEREM GELEBEK, LÉNIO
KAKLÉA, ALINE LANDREAU, AYSE ORHON E BETTY
TCHOMANGA

MÚSICA / MÚSICA / MUSIC
IANNIS XENAKIS
(PERSEPHASSA, OBRA PARA SEIS PERCUSSIONISTAS)
(PERSEPHASSA, OBRA PARA SEIS PERCUSSIONISTAS)(PERSEPHASSA, WORK FOR SIX PERCUSSIONISTS)

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA PARA A MÚSICA / COLABORACIÓN ARTÍSTICA PARA LA MÚSICA /
ARTISTIC COLLABORATION FOR MUSIC
OLIVIER RENOUF

ASSISTENTE / ASISTENTE / ASSISTANT
FANNY DE CHAILLÉ

LUZ / LIGHT DESIGN
YANNICK FOUASSIER

CENOGRAFIA / ESCENOGRAFÍA / SET DESIGN
JOCELYN COTTENCIN

SOM / SONIDO / SOUND
OLIVIER RENOUF

FIGURINOS / FIGURINES / COSTUMES
MICHELLE AMET

AGRADECIMENTOS / AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS
GENEVIÈVE VERSEAU

PRODUÇÃO / PRODUCCIÓN / PRODUCTION
CENTRE NATIONAL DE DANSE CONTEMPORAINE
ANGERS

CO-PRODUÇÃO / COPRODUCCIÓN / CO-PRODUCTION
FESTIVAL MONTPELLIER DANSE 09

CRIBLES TEVE A SUA ESTREIA MUNDIAL NO THÉÂTRE GRAMMONT NOS DIAS 22 E 23 DE JUNHO
DE 2009, NO FESTIVAL MONTPELLIER DANSE / CRIBLES TUVO SU ESTRENO MUNDIAL EN EL
THÉÂTRE GRAMMONT NOS EN LOS DÍAS 22 Y 23 DE JUNIO DE 2009, DURANTE EL FESTIVAL
MONTPELLIER DANSE / CRIBLES HAD IT WORLD PREMIERE AT THE THÉÂTRE GRAMMONT ON
JUNE 22 AND 23, 2009 AT THE FESTIVAL MONTPELLIER DANSE

Sobre esta dança, diz a coreógrafa que se tratou de, através de uma forma simples, fazer aparecer as festas, as sagrações, as danças nupciais, guerreiras, as procissões, os movimentos uníssonos como os dissonantes, até os movimentos de pernas que evocam a comédia musical. Esta peça é um turbilhão de movimentos, funciona como um baixo-relevo, um carrossel, uma farândola. Não se tratando de nenhum documento antropológico é, contudo, a Comunidade que está presente como coisa primeira e se manifesta de muitas maneiras, numa espécie de grande câmara obscura móvel que é cenário de Cribles, por vezes incendiado de luz.

Sobre esta danza, dice la coreógrafa que se trató de, a través de una forma simple, hacer aparecer las fiestas, el ceremonial religioso, las danzas nupciales, guerreras, las procesiones, los movimientos uníssonos como los disonantes, hasta los movimientos de piernas que evocan la comedia musical. Esta obra es un torbellino de movimientos, funciona como un bajorrelieve, un carrusel, una farándula. Si bien no constituye un documento antropológico en sentido estricto, la Comunidad está presente como cosa primera y se manifiesta de muchas maneras, en una especie de gran cámara oscura móvil que sirve de escenario de Cribles, en ocasiones incendiado de luz.

The choreographer says that this dance was designed as a simple way of showing people festivities, consecrations, wedding dances, war dances, processions, movements taking place both in unison and in disharmony, even the movements of legs that evoke musical comedy. This piece is a whirlwind of movements, functioning as a form of low relief, a merry-go-round, a farandole. It has nothing to do with any kind of anthropological document, and yet it is the community that is present as the very first thing and which manifests itself in many different ways, in a kind of large mobile camera obscura formed by the set of Cribles, sometimes flooded with light.

CRIBLES
©MARC DOMAGE



MÚSICA / MUSIC
4 JULHO / JULIO / JULY 19:00
Anfiteatro ao Ar Livre

LUCAS SANTTANA

BRASIL

Nascido na Baía como Tom Zé, mas residente no Rio de Janeiro, a música de Lucas Santanna cruza a tradição com o experimentalismo, exercício em que a cena artística e musical carioca foi sempre pródiga. Na melhor tradição do samba, Lucas Santanna faz parte de um grupo de exploradores das possibilidades sónicas propiciadas pelo violão, embora não se limitando a este instrumento. Colabora regularmente com Tom Zé, Arto Lindsay ou João Brasil, bons exemplos da dimensão mais exploratória da música brasileira. O seu último álbum, “Sem Nostalgia”, foi lançado apenas há menos de um ano e esta será a primeira vez que Lucas se apresenta em Portugal.

Nacido en Bahía, como Tom Zé, pero residente en Río de Janeiro, Lucas Santtana cruza en su música la tradición con la experimentación, ejercicio en que la escena artística y musical carioca siempre ha sido pródiga. En la mejor tradición de la samba, Lucas Santanna forma parte de un grupo de exploradores de las posibilidades sónicas que permite la guitarra, por más que no se limite a este instrumento. Colabora regularmente con Tom Zé, Arto Lindsay o João Brasil, buenos ejemplos de la dimensión más arriesgada de la música brasileña. Su último álbum, “Sem Nostalgia”, fue publicado hace menos de un año y esta será la primera vez que Lucas se presenta en Portugal.

Born in Baía, just like Tom Zé, but now living in Rio de Janeiro, Lucas Santanna produces music that is a mixture of tradition and experimentalism, a way of doing things that has always been particularly noticeable in the Rio artistic and musical scene. In the best traditions of samba, Lucas Santanna belongs to a group of musicians exploring all the sound possibilities that are offered by the guitar, although he does not limit himself to simply playing this instrument. He works regularly with Tom Zé, Arto Lindsay or João Brasil, who are themselves other fine examples of this more exploratory dimension of Brazilian music. His latest album, “Sem Nostalgia”, was released less than a year ago and this will be the first time that Lucas has appeared in Portugal.



Na África do Sul, o futebol é o desporto dos pobres, dos negros pobres. E são várias as histórias das inevitáveis ligações e não-ligações entre o desporto dos pobres e o acolhimento do Campeonato do Mundo.

Aquilo que melhor exprime a essência deste acolhimento talvez seja os dois tipos de bolas que coexistem na África do Sul. A primeira é o único sinal de actividades desportivas nas zonas negras: as crianças que jogam à bola em espaços muitas vezes devastados, entre lixo, cabras e porcos. Estes miúdos transformam qualquer coisa em bola de futebol: uma bola de praia furada cheia de folhas ou jornais, uma pedra envolvida em sacos de plástico derretidos, um pedaço de tecido amarrado com corda ou fita adesiva.

Que distante está a bola oficial – baptizada de Jabulani, ou ‘comemorar’, em Zulu – concebida especialmente para o Campeonato do Mundo de 2010! Se a bola habitual, mais conhecida, é feita de 32 painéis pretos e brancos e a bola anterior tem 14 painéis cosidos, a Jabulani é composta por oito painéis especiais, esféricos, colados a quente. Será assim a bola mais redonda com que alguma vez se jogou e será uma bola mais precisa, pois é muito menor o encurvamento nos remates à baliza.

Estas duas imagens condensam a nossa capacidade de inovação diante de privações imensas, além do desejo de cumprir com as expectativas mais extravagantes que o mundo alimenta a nosso respeito.

Na mensagem de Ano Novo de 2010, o presidente Zuma traçou os cinco objectivos do governo relativamente ao Campeonato do Mundo: dar prioridade à renovação e expansão das infraestruturas; criar 125 mil oportunidades de emprego durante a recessão económica; o efeito positivo que o facto de estar no centro das atenções poderá ter sobre o turismo na África do Sul; a afirmação de que a África do Sul, e portanto África, tem mais para oferecer que leões, elefantes e crianças esfomeadas, sendo capaz de acolher um evento de nível mundial. Por fim, mas igualmente importante, o presidente esperava que o evento trouxesse maior coesão à comunidade sul-africana, tão dividida nesta era pós-Mandela.

A oposição foi severa: «O ANC quer o Campeonato do Mundo para fazer o que não foi capaz em 15 anos!»

«Vocês podem ter o campeonato do mundo, mas a vossa equipa Bafana é fraca. É fraca!», exclamou uma nigeriana, enquanto apertava o cinto no lugar num avião, ao meu lado. Antes que eu conseguisse emitir qualquer som que fosse para me defender, a negra sul-africana sentada do seu outro lado disse: «É toda a gente sabe porquê!». Pus os ouvidos a jeito, digamos assim, na expectativa de captar alguma análise que explicasse as causas do estado tão patético em que se encontra o nosso futebol. Será por não haver nenhum plano capaz de agarrar jovens jogadores nas escolas, nenhum campeonato a nível escolar, nacional e abrangente, nenhuma academia para jovens estrelas e treinadores? Ou a falha estará nos administradores do futebol, que ficaram milionários e, diz-se, não devolveram um cêntimo à modalidade? Mas a resposta da sul-africana foi inesperada: «É por causa da vossa feitiçaria. Toda a gente sabe que a magia que se faz na Nigéria é a melhor do mundo».

Depois da Taça da Federação, em vez de desesperar pela sorte da Bafana, festejámos a coisa que funcionou a SÉRIO durante o evento: a vuvuzela. Um jornalista holandês queixou-se do barulho destas cornetas, tão extraordinário, que, pura e simplesmente, não se conseguia sentar na bancada a absorver o jogo. Como é natural, se o Primeiro Mundo estava contra alguma coisa, nós éramos a favor – e com paixão.

Sim, é verdade, COSTAMOS de vuvuzelas. Estamos em África. Uma vez, num telefonema em directo para um programa de rádio, ouvi um sotaque de europeu branco (na África do Sul, os sotaques são como raios X que revelam as origens de cada um): «Parece-me que os sul-africanos andam sempre a cantar e dançar, seja a ocasião apropriada ou não – quer estejam a fazer leis, num funeral, numa greve ou a reclamar de uma entrega que não chegou. Mas então porque RAO preferem uma coisa sem sentido como a vuvuzela, em vez de cantar e dançar?»

Telefona outra voz, de cor, e zangada: «Por favor, digam à senhora, que acabou de falar, que não peça aos africanos para corresponderem sempre aos estereótipos que os brancos têm sobre pessoas felizes a cantar a dançar».

Um sotaque Nguni: «A origem da vuvuzela é um corno Kudu que serve para convocar grandes encontros de liderança. A vuvuzela é tão tradicional como cantar e dançar!».

Um sotaque indiano: «Então e as bandeiras? – as bandeiras são tão expressivas!».

Sotaque inglês branco: «Tenho uma empresa que agora faz vuvuzelas ecológicas, de bambu do mar, que dá à costa. Seco, todo bem pintadinho, fica com um som suave que parece um digerido».

Sotaque africânder: «Quando vou a um jogo, levo dinheiro e compro todas as vuvuzelas que apanho à volta».

Poucos meses depois, foi anunciado que uma nova empresa, propriedade de negros, estava a fazer vuvuzelas com um som mais suave.

Entretanto, as cidades da África do Sul tornaram-se grandes estaleiros de obras. O humilde aeroporto da Cidade do Cabo transformou-se num conjunto de foyers de luxo com longas filas de postos alfandegários. A estrada principal do aeroporto para a cidade,

CONTOS DE DOIS FUTEBOIS

ANTJIE KROG



DÉLIO JASPE
LOOK ATLÂNTICO, 2010
© OBRA PERTENCENTE À COLECÇÃO DA FUNDAÇÃO PLMJ/ OBRA DE LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN PLMJ
WORK BELONGING TO THE PLMJ FOUNDATION COLLECTION

dantes sempre engarrafada, duplicou de largura e flui agora como o vento. Foram finalmente construídas pontes, que há muito deviam estar de pé. O melhor é o sistema de autocarros rápidos que está a ser montado para transportar as pessoas para o centro da cidade.

A lúgubre estação da Cidade do Cabo levou com 420 milhões de rands em obras de ampliação. Grandes candeeiros luminosos, mais casas de banho, mais pontos de informação e um pavimento em tons alegres. No centro da cidade, ligando parques e praças, foram dispostos passeios pedonais com árvores, bancos e pontos de água. As calçadas foram alargadas e começaram a acolher restaurantesinhos.

Quando as estruturas do novo estádio se ergueram das ruínas do estaleiro, pudemos observar mais de perto. E, de repente, numa manhã, o nosso olhar prende-se numa linha hipermoderna, uma coisa perturbante, deslocada, nada de terceiro mundo. E lá estavam táxis estacionados com pessoas dos bairros negros, que vinham ver esta coisa, manifestamente possibilitada por tecnologia de ponta nunca usada nestas paragens. Foi como se um disco voador novo, magnífico, tivesse pousado suavemente no meio de betoneiras, britadeiras, brocas e poeira. Bela novidade: uma coisa desta escala que não era um hotel caro, nem um centro comercial para os ricos, mas uma coisa para o futebol, para todos, para os negros.

O Campeonato do Mundo passará por dez estádios, dos quais cinco foram construídos de raiz. A Cidade do Futebol é o icónico estádio de Joanesburgo e ter-se-á inspirado nos potes Zulu, com painéis de cor ocre que se curvam como cabaças à volta das bancadas. É o maior estádio coberto construído para a final de um Campeonato do Mundo, sendo mesmo maior que o ninho de Pequim.

Mais a norte, na área rural, está o tão falado estádio Mbombela, literalmente suspenso dos pescoços de 18 enormes girafas de aço. Os espectadores sentam-se em assentos suspensos, não fechados, respirando as acácias e as montanhas de granito azul em redor. Outro estádio inspira-se no baobá e outro num lírio. A Cidade do Cabo começou por reclamar: «por que não temos nós também uma coisa indígena, orgânica?». O arquitecto alemão Robert Hormes foi claro: «Evito formas expressionistas. É questão de capricho artístico (!). O meu estilo chama-se “A Nova Simplicidade”. Para mim, o óbvio é um imperativo categórico».

CUENTO DE DOS FÚTBOLES

A TALE OF TWO SOCCERS

Ah! Design alemão e filosofia kantiana, de uma assentada só. Mas é assim que nos calam.

O Campeonato do Mundo também serviu de desculpa para controlar o caos que era a nossa indústria de táxis, de forma a melhor 'servir as massas' – embora andemos sempre a discutir quem são exactamente as 'massas'. Desta vez, os taxistas decidiram que eram eles, o exemplo de empreendedorismo negro mais impressionante do país. Foi convocada uma grande greve, mas é verdade que deu para perceber como foram aparecendo veículos mais seguros nas estradas, à medida que a enorme força dos transportes sul-africanos se integrou num sistema mais amplo.

O futebol é um aspecto fundamental das nossas linguagens. Aproveito para contar outras duas histórias: as línguas indígenas têm capacidade para criar constantemente significados num nível metafórico e não só concreto. Por exemplo, o nome africano de Nelson Mandela é Rholihlahla, que significa literalmente 'ramo arrancado' e, metaforicamente, 'arruaceiro'.

Ou seja, quando os locutores da rádio falam do jogo, é também da nação que estão a falar. Quando a selecção nacional Bafana-Bafana não consegue atravessar a defesa do adversário, o locutor dirá que eles se estão a esforçar, mas, metaforicamente, a sua linguagem significa «A Bafana, são vozes no escuro, a clamar, a clamar». Quando é marcado um golo contra a Bafana, o sentido metafórico será «A parede foi irremediavelmente perfurada, vimos o argueiro». Quando tentam em vão marcar, a expressão será «A Bafana tenta comer, tenta comer até não sobrar nada».

Quando a nossa equipa estava a 0-0 contra o Brasil, ao intervalo, o comentador relatou «As Lendas estão a tremer. Vemos os Corações dos Leões».

Muito mais concreta é a rejeição do futebol por parte dos brancos. No Youtube, tem sido muito visio-nada determinada passagem de um conhecidíssimo e imensamente popular filme africânder. Nesta passagem, vemos o director de uma escola, um africânder já idoso, sentado à secretária. À sua frente, estão dois patentes malandros. Tinham sido expulsos da escola, mas agora vinham cumprimentá-lo, a mentir, declarando-se cheios de saudades. O director explode «Dantes, uns palermas inúteis como vocês não se atreviam a vir falar comigo dessa maneira, porque eu queimava-lhes o rabo de tal maneira que iam andar semanas SEM conseguir dar um peido ou cagar, mas, agora, pessoas como vocês, de repente, têm direitos huuuumanos» (sacudia as mãos e abanava o corpo em sinal de desagrado). De costas, grita «F...-se o governo! F...-se o ANC! (e, passado um escasso segundo de hesitação, acrescenta) e f...-se o futebol!».

O meu coração, portanto, está com o futebol e com os seus adeptos, que vêm principalmente da grande classe sem trabalho, mais conhecida do nosso Departamento de Estatística como desempregados. Naturalmente, a questão que tem sido e continua a ser discutida, sem fim à vista, é: deveria a África do Sul gastar o seu dinheiro todo para acolher o Campeonato do Mundo, em vez de mudar a vida do povo ao nível mais básico? Os cínicos responderão: o dinheiro, de qualquer modo, não iria para as necessidades mais básicas, mas, ao menos, o Campeonato tira o dinheiro precisamente dos bolsos daqueles (que já têm tudo), que irão beneficiar de melhores infraestruturas, estádios e turismo.

Somos um país que tacteia no escuro à procura de qualquer coisa que julgamos ter perdido. Influenciados por documentários, musicais e filmes como “Invictus”, ficámos prisioneiros do nosso sucesso multi-colorido. Quanto mais para trás na era Mandela se olha, mais visíveis se tornam os nossos feitos.

As manchetes gritavam «África do Sul, uma das equipas de futebol mais fracas de África!». Aca-nhamo-nos, mas as acusações não ficavam por aqui «África do Sul, último lugar em Matemática em África... taxa de literacia mais baixa que o Zimbabué... piores serviços de saúde que o Botswana» e por aí fora.

Não gostamos disto. Somos o país que derrubou o apartheid. Criámos líderes de nível mundial, como Mandela e Tutu. Devíamos ser o povo 'especial'. Por que vacilamos então entre corrupção e escândalos, por que matamos outros africanos, por que é que de repente parece que confirmamos alguns dos piores estereótipos sobre os negros? Queremos pois uma segunda hipótese para vencer de alguma forma e esperamos que o campeonato nos conceda essa hipótese: acolher um evento de nível mundial, com uma organização de nível mundial, para que África possa voltar a orgulhar-se de nós e, nós, de nós próprios.

Não consigo decidir qual das histórias é mais triste: pensarmos que o espectáculo da FIFA vai sarar um país dividido ou, simplesmente, não conseguirmos aplicar a mesma energia e capacidade de planeamento a mudar a vida dos pobres. A verdade mais triste talvez seja a de continuarmos a precisar de duas histórias para dizer qualquer coisa sobre nós.

En la República Sudafricana, el fútbol es el deporte de los pobres, de los negros pobres. Y son varias las historias de las inevitables conexiones y no-conexiones entre el deporte de los pobres y la acogida reservada por este país al Campeonato del Mundo.

Tal vez lo que mejor exprese la esencia de esta acogida sean los dos tipos de balones que coexisten en África del Sur. El primero es el único indicio de actividad deportiva practicada en las zonas de población negra: los niños que juegan a la pelota en espacios muchas veces devastados, entre basura, cabras y cerdos. Estos chavalillos transforman cualquier cosa en un balón de fútbol: una pelota de playa pinchada rellena de hojas o de papel de periódico, una piedra envuelta en bolsas de plástico derretidas, un pedazo de tela atada con cuerda o cinta adhesiva.

¡Qué distante está el balón oficial –bautizado Jabulani, 'conmemorar' en idioma zulú– concebido especialmente para el Campeonato del Mundo de 2010! Si el balón de toda la vida se compone de 32 paneles de color negro y blanco, y el balón anterior tenía 14 paneles cosidos, Jabulani está formado por ocho paneles especiales, esféricos, pegados al calor. Por eso, será el balón más redondo con el que alguna vez se haya jugado, y un balón más preciso, pues con él se reduce la curvatura de la trayectoria de los remates a la portería.

Estas dos imágenes condensan nuestra capacidad de innovación enfrentada a privaciones inmensas, además del deseo de cumplir con las expectativas más extravagantes que el mundo alimenta acerca de nosotros.

En el mensaje de Año Nuevo de 2010, el presidente Zuma trazó los cinco objetivos del gobierno en relación al Campeonato del Mundo: dar prioridad a la renovación y expansión de las infraestructuras; crear 125 mil oportunidades de empleo durante la recesión económica; aprovechar el efecto positivo que el hecho de ocupar el centro de las atenciones podrá tener sobre el turismo en nuestro país; afirmar ante el mundo que la República Sudafricana, y por lo tanto África, tiene más que ofrecer aparte de leones, elefantes y niños hambrientos, siendo capaz de acoger un evento internacional. Por último, pero igualmente importante, el presidente hacía votos para que el evento contribuyera a dar una mayor cohesión a la comunidad surafricana, tan dividida en esta era post-Mandela.

La oposición fue severa: '¡El Congreso Nacional Africano quiere el Campeonato del Mundo para hacer lo que no ha sido capaz de hacer en 15 años!'

«¡Ustedes pueden tener el campeonato del mundo, pero vuestro equipo Bafana es un manta, un manta!», exclamó una nigeriana mientras apretaba el cinturón de su asiento en el avión, justo a mi lado. Antes de que pudiera emitir el mínimo sonido para defendermme, la negra surafricana sentada de su otro lado dijo: «¡Y toda la gente sabe por qué!». Abrí bien las orejas, digamos así, en la expectativa de captar algún análisis que explicara las causas del estado tan patético en que se encuentra nuestro fútbol. ¿Será porque no hay ningún plan que promueva la formación de jóvenes jugadores en las escuelas: ningún campeonato a nivel escolar o nacional, ninguna academia para jóvenes estrellas y entrenadores? ¿O el fallo estará en los administradores del fútbol, que se han hecho millonarios gracias a este deporte, sin que, por lo que se comenta, se hayan dignado a reinvertir un céntimo en él? Pero la respuesta de la surafricana fue inesperada: «Es por culpa de vuestra hechicería. Toda la gente sabe que la magia que se hace en Nigeria es la más poderosa del mundo».

Después de la Copa de la Federación, en vez de desesperar por la suerte de la selección, festejamos la única cosa que funcionó VERDADERAMENTE durante el evento: la vuvuzela. Un periodista holandés se quejó del ruido que hacen estas trompetas, tan extraordinario que pura y simplemente le impedía sentarse en la grada y concentrarse en el partido. Como es natural: si el Primer Mundo se manifestaba contra algo, nosotros nos declarábamos a favor, y no sin vehemencia.

Sí, es verdad, NOS GUSTAN las vuvuzelas. Estamos en África. Una vez, en una llamada en directo a un programa de radio, distinguí un acento de europeo blanco (en África del Sur, los acentos son como rayos X que revelan los orígenes de cada uno) que decía: «Los surafricanos se pasan el tiempo cantando y bailando, tanto si la ocasión es oportuna como si no: ya pueden estar promulgando leyes, como asistiendo a un funeral, participando en una huelga o quejándose de que un documento se ha traspapelado. Siendo así, ¿por qué DEMONTRE les ha dado ahora por una cosa sin sentido como la vuvuzela, en vez de cantar y bailar?»

Llama otra voz, de color, y enfadada: «Por favor, díganle a la señora que acaba de llamar que no cuente con que los africanos vayan a corresponder siempre a los estereotipos de los blancos sobre personas felices cantando y danzando».

Un acento Nguni: «El origen de la vuvuzela es un cuerno Kudu que sirve para convocar grandes encuentros de liderazgo. ¡La vuvuzela es tan tradicional como cantar y danzar!»

Un acento indio: «¿Y qué me dicen de las banderas? ¡Son tan expresivas!»

Acento inglés blanco: «Tengo una empresa dedicada a la fabricación de vuvuzelas ecológicas, de bambú del mar, que arriba a la costa. Una vez seco y bien pintadito, queda con un sonido suave

que parece un diyiridú».

Acento africaner: «Cuando voy a un partido, llevo dinero y compro todas las vuvuzelas que veo a mi alrededor.»

Pocos meses más tarde, fue anunciado que una nueva empresa, propiedad de negros, estaba fabricando vuvuzelas con un sonido más suave.

Entre tanto, las ciudades de la República Sudafricana se convirtieron en grandes obras a cielo abierto. El humilde aeropuerto de Ciudad del Cabo se transformó en un conjunto de foyers de lujo con largas colas de puestos de aduanas. La carretera principal del aeropuerto a la ciudad, antes siempre atascada, duplicó su anchura y ahora fluye como el viento. Por fin se construyeron puentes que desde hace mucho tiempo debían estar de pie. Lo mejor es el sistema de autobuses rápidos que está siendo montado para llevar a las personas al centro de la ciudad.

La lúgubre estación de Ciudad del Cabo recibió 420 millones de rands en obras de ampliación. Grandes farolas luminosas, unos servicios relucientes, más puntos de información y un pavimento en tonos alegres. En el centro de la ciudad, uniendo parques y plazas, se han creado paseos peatonales con árboles, bancos y fuentes públicas. Las aceras han sido ensanchadas y empiezan a acoger los primeros restaurantes.

Cuando las estructuras del nuevo estadio se irguieron entre las ruinas de la obra, pudimos observar más de cerca. Y de repente, en una mañana, nuestra mirada queda presa en una línea hipermoderna, una cosa perturbadora, como fuera de sitio, nada de tercer mundo. Y allí estaban taxis aparcados con personas de los barrios negros que venían a contemplar aquella cosa, manifiestamente posibilitada por tecnología de punta nunca antes usada en estos parajes. Fue como si un platillo volador nuevo, magnífico, se hubiera posado suavemente en medio de hormigoneras, máquinas trituradoras, brocas y polvareda. Hermosa novedad: una cosa de esta escala que no era un hotel caro, ni un centro comercial exclusivo, destinado a los ricos, sino una cosa para el fútbol, para todos, para los negros.

El Campeonato del Mundo pasará por diez estadios, cinco de los cuales han sido construidos de raíz para la ocasión. La Ciudad del Fútbol es el icónico estadio de Johannesburgo, y supuestamente se ha inspirado en la alfarería zulú, con paneles de color ocre que se curvan como calabazas alrededor de las gradas. Es el mayor estadio cubierto construido para la final de un Campeonato del Mundo, mayor incluso que el nido de Pekín.

Más al norte, en el área rural, está el tan hablado estadio Mbombela, literalmente colgado de los cuellos de 18 enormes jirafas de acero. Los espectadores se sientan en bancos suspendidos, no cerrados, respirando las acacias y contemplando las montañas de granito azul del entorno. Otro estadio se inspira en el baobab y otro en un lirio. Ciudad del Cabo comenzó por rezongar: «¿por qué no tenemos nosotros también una cosa indígena, orgánica?»

El arquitecto alemán Robert Hormes fue claro: «Evito formas expresionistas. Es una cuestión de capricho artístico (!). Mi estilo se llama Nueva Simplicidad. Para mí, lo obvio es un imperativo categórico».

¡Ah! Diseño alemán y filosofía kantiana, de una sola sentada... Ya no saben lo que decir para callarnos.

El Campeonato del Mundo también ha servido de disculpa para controlar el caos que era nuestra industria del taxi, con objeto de mejor 'servir a las masas' (aunque andemos siempre discutiendo acerca de quienes sean exactamente esas 'masas'). Esta vez, los taxistas decidieron que eran ellos el ejemplo de espíritu emprendedor negro más impresionante del país. Fue convocada una gran huelga, pero es verdad que sirvió para ver cómo fueron apareciendo vehículos más seguros en las carreteras a medida que la enorme fuerza de los transportes surafricanos se integró en un sistema más amplio.

El fútbol es un aspecto fundamental de nuestros lenguajes. Déjenme contarles otras dos historias: las lenguas indígenas tienen la capacidad de crear constantemente significados en un nivel metafórico, y no sólo concreto. Por ejemplo, el nombre africano de Nelson Mandela es Rholihlahla, que significa literalmente 'rama arrancada' y, metafóricamente, 'gamberro'.

En otras palabras: cuando los locutores de la radio hablan del partido, al mismo tiempo están hablando de la nación. Cuando la selección nacional Bafana-Bafana no consigue superar la defensa del adversario, el locutor dirá que ellos se están esforzando, pero metafóricamente su lenguaje significa: la Bafana son voces en la oscuridad, clamando, clamando. Cuando se marca un gol contra la Bafana, el sentido metafórico será: la pared ha sido irremediablemente perforada, hemos visto una nadería. Cuando intentan marcar en vano, la expresión será: la Bafana intenta comer, intenta comer hasta que no quede nada.

Cuando nuestro equipo estaba empatado 0-0 contra Brasil en el descanso, el comentarista dijo: «Las Leyendas están temblando. Vemos los Corazones de los Leones».

Mucho más concreto es el rechazo del fútbol por parte de los blancos. En Youtube, ha sido muy visto determinado pasaje de una conocidísima y enormemente popular película africaner. En este pasaje, vemos al director de una escuela, un africaner ya anciano, sentado ante su mesa de escritorio. Delante suya están dos manifestos granujas. Después de haber sido expulsados de la escuela,

se atreven a venir a saludarlo, con la falsa excusa de que le echan mucho de menos. El director explota: «Antes, unos palurdos inútiles como ustedes no se hubieran atrevido a venir a hablar conmigo de esa manera, porque yo les hubiera quemado el trasero de forma que iban a estar semanas SIN conseguir tirarse un pedo o cagar, pero ahora resulta que personas como ustedes tienen derechos huuuuumanos» (decía mientras sacudía las manos y movía el cuerpo en señal de desagrado). De espaldas, grita: «¡Que se j... el gobierno! ¡Que se j... la ANC! (y pasado un escaso segundo de duda, añade) y que se j... el fútbol!»

Mi corazón, por lo tanto, está con el fútbol y con sus aficionados, que proceden principalmente de la gran clase sin trabajo, más conocida por nuestro Departamento de Estadística como desempleados. Naturalmente, la cuestión que ha sido y continúa siendo discutida, sin fin previsible a la vista, es: ¿debería la República Sudafricana gastar todo su dinero en acoger el Campeonato del Mundo, en vez de mejorar la vida del pueblo cubriendo sus necesidades más básicas? Los cínicos responderán: de cualquier modo, el dinero no se destinaría a paliar las necesidades básicas del pueblo, pero al menos al Campeonato saca el dinero precisamente de los bolsillos de quienes (teniéndolo ya todo) sacarán partido de mejores infraestructuras, estadios y turismo.

Somos un país que tantea en la oscuridad en busca de cualquier cosa que consideramos haber perdido. Influidos por documentales, musicales y películas como Invictus, hemos quedado prisioneros de nuestro éxito multicolor. Cuanto más hacia atrás se mira en la era Mandela, más patentes se hacen nuestros defectos. Los titulares gritaban: «¡República Sudafricana, uno de los equipos de fútbol más débiles de África! Quieren apabullarnos, pero lo peor es que las acusaciones no se quedan por ahí: República Sudafricana, último lugar en Matemáticas en África... tasa de alfabetización más baja que Zimbabwe... peores servicios de sanidad que Botswana», y así en adelante.

No nos gusta eso. Somos el país que derribó el apartheid. Hemos engendrado líderes de nivel mundial, como Mandela y Tutu. Debíamos ser el pueblo 'especial'. ¿Por qué vacilamos entonces entre corrupción y escándalos, por qué matamos a otros africanos, por qué de repente parece que confirmamos algunos de los peores estereotipos sobre los negros? Así, queremos una segunda oportunidad para vencer de alguna forma, y esperamos que el campeonato nos conceda esa oportunidad: acoger un evento de nivel mundial, con una organización de nivel mundial, para que África pueda volver a sentirse orgullosa de nosotros, y nosotros de nosotros mismos.

No soy capaz de decidirme acerca de cuál de las historias es más triste: que pensemos que el espectáculo de la FIFA va a sanar un país dividido, o simplemente que no consigamos aplicar la misma energía y capacidad de planificación para cambiar la vida de los pobres. La verdad más triste tal vez sea que continuamos necesitando dos historias para poder contar algo sobre nosotros.



A TALE OF TWO SOCCERS

Soccer in South Africa is the sport of the poor - the black poor. And the stories of the inevitable links and non-links between the sport of the poor and the hosting of the World Cup are many.

The essence of our hosting is perhaps best captured in the presence of two kinds of soccer balls in South Africa. The first presents itself as the only sign of sport activities in the township: children playing soccer in spaces often left desolated with trash, goats and pigs. These kids transform anything into a soccer ball: a perished beach ball stuffed with leaves or newspapers, plastic bags melted around a piece of stone or a piece of cloth secured by rope or masking tape.

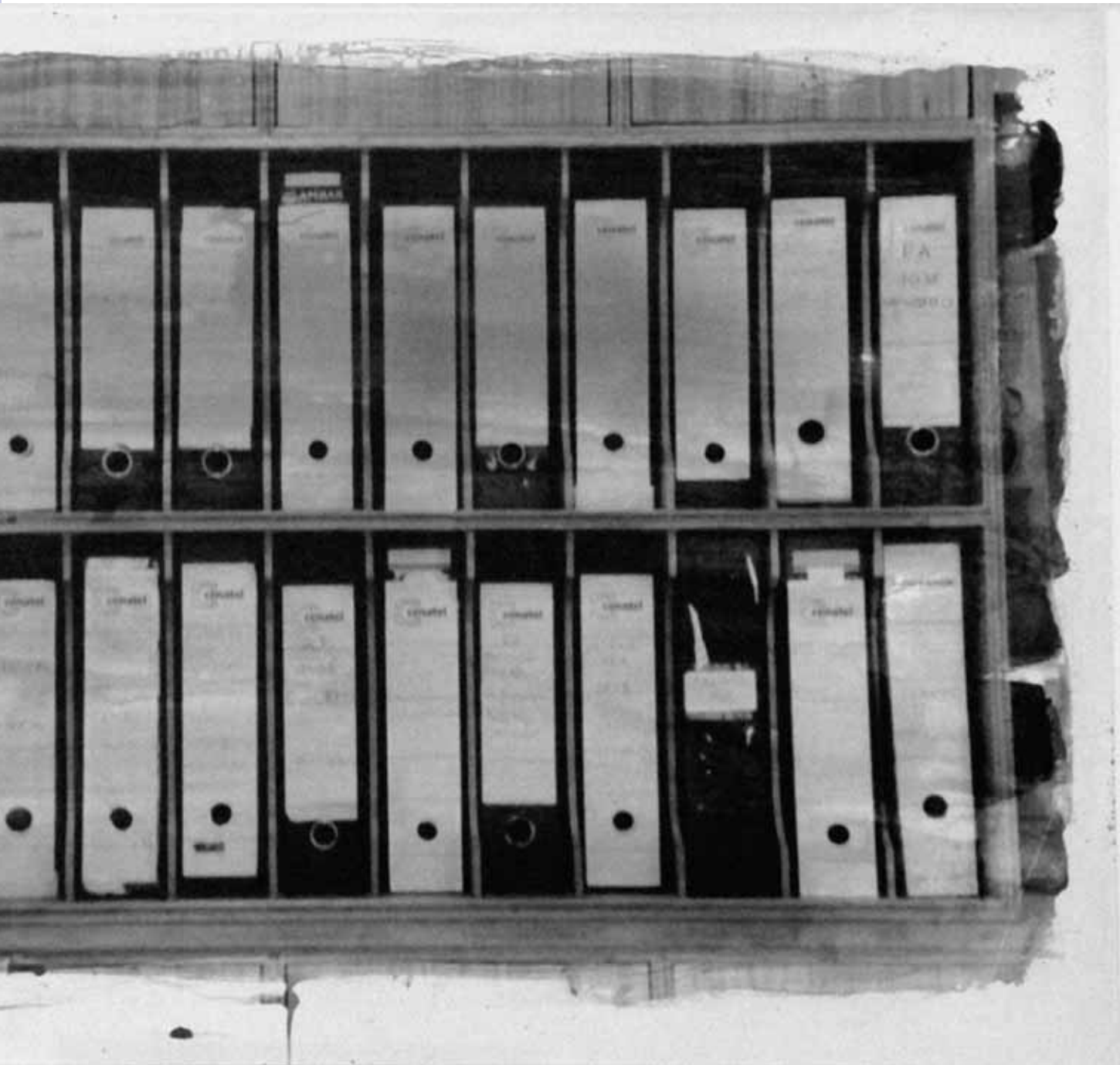
This is a far cry from the official soccer ball – called Jabulani, “to celebrate” in Zulu – designed especially for the World Cup 2010. In stead of the common and best known black-and-white 32 panel ball, or the former 14 panel stitched-together ball, Jabulani has 8 specially formed spherically panels that are welded together. This means that it will be the roundest ball ever played with and more accurate as the curving-in towards the goalpost is much less.

Encapsulated in these two images are our innovativeness against immense deprivation as well as our desire to fulfill the most extravagant expectation of the world.

In his 2010 new year message, president Zuma spelt out the five goals of government for the World Cup: the prioritizing of renewing and expanding infrastructure, the creation of 125 thousand job opportunities during the economic recession; the positive effect that the focus will eventually have on South African tourism; the establishment that South Africa and therefore Africa offered more than lions, elephants and starving children, but was capable of hosting a world class event. Last, but not least, the president hoped that the event would bring a greater cohesion in the post-Mandela era to a severely divided South African community.

Political opposition was stringent: «The ANC wants the World Cup to do what it couldn’t do in 15 years!»

«You may have the world cup, but your Bafana team is weak. Weak!» a Nigerian woman said strapping herself in next to me on a plane. Before I could make any defensive sound, the black South African on her other side said: «We all know why!» I cocked my ears, so to speak, keen to pick up some analytical commentary about why our soccer is in such a pathetic state. Was it because there is no plan that could pick up young players at school level, no comprehensive national school championships and no academies for young stars and trainers? Or does the fault lie with the soccer administrators who have become millionaires and are rumoured not to put a cent back into the game. But the answer of the South African was unexpectedly as follows: «Because of your witchcraft. We all know that the magic concocted in Nigeria is the best in the world.»



DÉLIO JASSE
ARQUIVO, 2010
CORTESIA DE/CORTESÍA DE/COURTESY OF BAGINSKI, GALERIA/PROJECTOS

Instead of despairing about Bafana after the Federation Cup, we celebrated the thing that DID work during the event: the vuvuzela. One Dutch journalist complained that the noise of these instruments was so extraordinary that one simply could not sit on the stand and absorb the game. And of course: if the First World was against something, then we were for it – passionately.

Yes, we LIKE vuvuzelas. It is Afrika. On one phone in radio station I heard a white European accent (accents in South Africa are like X-rays of origin): «South Africans seem to me to be singing and dancing at appropriate and inappropriate times – whether they make laws, have a funeral, strike or complain about non-service delivery. So WHY on earth do they prefer a mindless thing like a vuvuzela instead of singing and dancing?»

Another voice, coloured and angry, phoned: «Please tell the madam who has just phoned not to demand of Africans to always play out white stereotypes of happy people singing and dancing.»

A Nguni accent : «The origin of the vuvuzela is a kudu horn with which big directional meetings were being called. The vuvuzela is just as traditional as singing and dancing!»

An Indian accent: «What about flags – flags are so expressive!»

White English accent: «I have a firm that now makes eco-friendly vuvuzelas of sea bamboo washed out onto the beach. Dried and beautifully painted, it has a soft didgeridoo-like sound».

Afrikaner accent: «When I go to a match, I take money with me and buy all the vuvuzelas around me».

A few months later there was an announcement that vuvuzelas with a softer sound were being produced by a new black owned company. In the mean time the cities in South Africa have become big construction sites. The humble airport of Cape Town is transformed into luxurious foyers with long rows of custom points. The clogged main route from the airport to the city is doubled and already flows like a breeze, bridges that should have been built long ago have been built. Best of all is the rapid-bus-transport system that is moving into place taking people to the centre of town. And as if by magic: the sudden open grassy spaces teem with young people playing soccer on them. It is as if the roads towards the soccer stadium unintentionally did what all the successive governments failed to do: provide spaces (albeit dangerous ones under flyovers and circles) for young people to play soccer.

Cape Town’s dingy station had been upgraded by 420 million rand. Big luminous lights, more toilets, more information points and cheerful floor tiling. Walking routes through the city centre had been laid out with trees, benches and water features, linking parks and squares. Pavements had been enlarged on to which small restaurants extend.

As the structures of the new stadium rose out of the ruinous groundworks, we all suddenly watched more closely – until one morning, suddenly, one’s eye catches a hypermodern line, something uncanny, un-placed, un-third-world. And see taxis parked with black people from the townships coming to look at this thing – clearly made possible by advanced technology never used on these shores before. It was as if a new magnificent flying saucer had lightly landed among cement mixers, stone crunchers, drills and dust. This was new: something of this scale – not an expensive hotel or shopping mall for the rich, but something for soccer, for everybody, for black.

The World Cup uses ten stadiums of which five were built from scratch. Soccer City is the iconic stadium in Johannesburg, apparently inspired by the Zulu pot with ochre coloured panels folding like a calabash around the seats. It is the biggest roofed stadium built for a World

Cup final, even bigger than the birdnest of Beijing.

More north in the rural area is the much talked about Mbombela stadium which literally hangs from the necks of 18 enormous steel giraffes. People sit on the open suspended seats, not closed in, but breathing-in the surrounding thorn trees and blue granite mountains. Another stadium is inspired by a baobab and one by a lily. Initially Cape Town complained: why don’t we also have something indigenous, organic? German architect Robert Hormes was to the point: «I avoid expressionistic forms. It sprouts from artistic caprice.(!) My design style is called The New Simplicity. I understand obviousness as a categorical imperative».

O-oh! German design and Kant’s philosophy in one breath! But that shut us up.

The World Cup has also become the excuse to bring our rowdy taxi industry under control in order to better 'serve the masses'. But we fight regularly about who exactly the 'masses' is. This time around the taxi drivers decided that it was they – the most impressive example of successful black entrepreneurship in the country. A big strike was called, but one noticed how more safer vehicles appeared on the roads as the enormous muscle of South African transport began to slot into a bigger system.

Soccer is part and parcel of our languages. Again two stories: the indigenous languages have the capacity to constantly produce meaning on a metaphoric as well as a concrete level, for example: the African name of Nelson Mandela is Rholihlahla which literally means: 'pulled branch', and metaphorically: 'Troublemaker'.

This means that when radio broadcasters talk about the match, they also talk about the nation. When our national team Bafana - Bafana fails to break through the opponent’s defense, the announcer would say that they are trying, but his language metaphorically would say: Bafana are voices in the dark, calling, calling. When a goal has been kicked against Bafana, the metaphoric meaning would be: a wall has been irretrievably pierced, we see the straw. When they unsuccessfully try to score, it would be expressed as: Bafana attempts to eat, they try to eat until nothing is left.

When our team was drawing 0-0 against Brazil at halftime, the commentator said: «The Legends are shaking. We see the Hearts of Lions».

Much more concrete is the rejection of soccer by whites. In a wellknown immensely popular Afrikaans film, a specific clip had been hotly visited on Youtube. In it an ageing Afrikaner school principal was seen behind his desk. In front of him were two obvious rascals who had been expelled from the school, but dropped in to greet him, falsely saying how they would miss him. The principal exploded: «Earlier times useless little fools like you would not have come to talk to me like that, because I would have burned your arses so effectively that you would NOT have been able to fart or shit for weeks, but nowadays people like you suddenly have human rights» (and he fluttered his hands and wiggled his body in disgust). Beyond himself he yelled: «F..k the government!, F..k the ANC!«, (and after only a second’s hesitation added) and «F...k soccer!».

So, my heart is with soccer and its supporters who mainly come from the large workless class, better known by our Department of Statistics, as the unemployed. Of course, the question that has been and still is endlessly debated, is: should South Africa spend all this money on hosting the World Cup in stead of changing the lives of people at grass roots level? The cynical among us say: the money is anyway not getting to grass roots, but at least the world cup is getting the money precisely out of the pockets of those (the haves) who will benefit from improved infrastructure, stadiums and tourism.

We are a country groping in the dark for something we feel we’ve lost. Under the influence of documentaries, musicals and movies like “Invictus”, we have become captives of our own rainbow success. The further back the Mandela era, the more our flaws are laid bare.

Headlines screamed: South Africa one of the weakest soccer teams in Africa! We cringed, but that was not the end: South Africa number last in Maths in Africa; ... lower literacy rate than Zimbabwe; ... worse health services than Botswana, and the list goes on.

We don’t like that. We are the country that had overthrown apartheid. We have produced world class leaders like Mandela and Tutu. We are supposed to be the “special” people, so why are we tilting into corruption and scandal, why do we kill other Africans, why do we suddenly seem to confirm some of the worst stereotypes of blacks? So we want a second chance to be winners of some sort and we hope the WC will grant it to us: hosting a world class event in a world class way so that Africa can again be proud of us and we of ourselves.

I cannot decide which tale is the saddest: that we think that a FIFA spectacle will heal a divided country? Or that we simply cannot put the same energy and planning in changing the lives of the poor. Maybe the saddest truth is that we still need two tales to tell anything about ourselves.

DESCOBRIR



©: MIGUEL CARRELO

PALAVRAS DAQUI, DALI E DACOLÁ

Numa iniciativa artística, entre o Programa Descobrir e o Programa Próximo Futuro, foi agendado um conjunto de actividades que, tendo como premissas programáticas a descoberta ou re-visitação de autores, temas, artistas e de obras latino-americanas e africanas, estas são actualizadas e produzidas para públicos diversos, de uma forma que combina a aprendizagem com a ludicidade.

Há, pois, um conjunto de programas a seguir para públicos de idades diferenciadas e para famílias cujos formatos, embora bastante diferentes, privilegiam aprendizagens novas e incentivam a participação individual e criativa de quem quiser participar. Uma parte importante destas actividades decorre em Tendas concebidas expressamente para esta iniciativa. As tendas, que estão associadas aos fluxos migratórios e ao nomadismo de muitos povos - muitos deles originários do norte de África -, são também símbolos de abrigo, acolhimento, repouso, encontro comunitário, lugar de transmissão de tradições e de iniciação de jovens. “A Tenda dos Ecos”, onde se faz ‘Contação’ de histórias, que chegam pela boca dos que as fazem transumantes e criam raízes em quem escuta, e “A Tenda Corpo Inteiro”, onde se contam histórias a partir de experiências individuais associadas a objectos de afecto, são dois exemplos deste tipo de abrigo. Haverá ainda vários outros dispositivos, onde as palavras têm um estatuto especial, quer como veículo de comunicação, quer como matéria de criação artística mais individual ou mais colectiva, como, por exemplo, a “Barraquinha de Contos” e a “Fábrica de Histórias”, uma oficina criativa tal qual Palavras Irrequietas. Outras oficinas de som e de imagem também existirão ao longo de quatro fins-de-semana: a oficina de produção de sons “Histórias com Som”, a oficina de vídeo “Histórias das Histórias” e, finalmente, o espectáculo das palavras. Neste espectáculo, intitulado “Palavras na Cidade”, vários artistas, que conjugam a palavra dita ou cantada ou sussurrada com a composição musical, o trabalho de DJ ou de Vdj, apresentarão uma oficina e um concerto mostrando esta prática de dizer poesia num contexto absolutamente urbano e de intervenção no espaço público.

Um programa detalhado com descrição pormenorizada das actividades, intervenientes, horários e preços será publicado muito em breve.

PALABRAS DE AQUÍ, DE ALLÍ Y DE MÁS ALLÁ

Esta iniciativa artística, integrada entre el Programa Descobrir y el Programa Próximo Futuro, comprende un conjunto de actividades que, compartiendo como premisas programáticas el descubrimiento o la revisión de autores, temas, artistas y obras latinoamericanas y africanas, se propone su actualización y producción para públicos diversos, insistiendo en una aproximación que combina aspectos pedagógicos y lúdicos.

Se trata de un conjunto de programas, destinados a públicos de diversas edades y a familias, cuyos formatos, aunque bastante diferentes, privilegian aprendizajes innovadores e incentivan la participación individual y creativa de los participantes. Una parte importante de estas actividades se desarrolla en Tiendas concebidas expresamente para esta iniciativa. Las tiendas, que están asociadas a los flujos migratorios y al nomadismo de muchos pueblos –como buena parte de los originarios del norte de África–, son también símbolos de abrigo, acogida, reposo, encuentro comunitario, lugar de transmisión de tradiciones y de iniciación de jóvenes. “La Tienda de los Ecos”, con su espectáculo de ‘cuentacuentos’: historias que llegan de la boca de quienes las hacen trashumantes y echan raíces en quienes las escuchan, y “La Tienda Cuerpo Entero”, donde se narran historias a partir de experiencias individuales asociadas a objetos de afecto, son dos ejemplos de este tipo de espacios de abrigo.

Además, se proponen varios otros dispositivos, igualmente caracterizados por el papel protagonista concedido a las palabras, ya sea como vehículo de comunicación, ya como materia de creación artística desde el punto de vista individual o colectivo, como, por ejemplo, la “Cabaña de Cuentos la Fábrica de Historias”. Otros talleres de sonido y de imagen tendrán lugar a lo largo de cuatro fines de semana: el taller de producción de sonidos “Historias con Sonido”, el taller de vídeo “Historias de las Historias” y, por último, el espectáculo de las palabras. En este espectáculo, titulado “Palabras en la Ciudad”, varios artistas, que conjugan la palabra (dicha, cantada o susurrada) con la composición musical, el trabajo de DJ o de Vdj, presentarán un taller y un concierto, mostrando esta práctica de decir poesía en un contexto absolutamente urbano y de intervención en el espacio público.

En breve será publicado un programa con la descripción detallada de las actividades propuestas, así como de los participantes, horarios y precios.

WORDS FROM HERE, THERE AND EVERYWHERE

In an artistic initiative, between the Discover Programme and the Next Future Programme, a series of activities have been scheduled based on a programme of discovering or revisiting authors, themes, artists and Latin American and African works that have been updated and produced for varied publics, combining learning with entertainment.

Therefore, there are a series of programmes to be followed by publics of different ages and for families with formats that, despite being very different, favour new learning and promote individual and creative participation for those who want to get involved. An important part of these activities takes place in tents that have been especially designed for this initiative. These tents, that are linked to the migratory flows and nomadism of many peoples (many of whom originated in North Africa), are also symbols for shelter, welcoming, rest, community encounters, a place for the transfer of traditions and youth initiation. The “Echo Tent” where stories are told, spoken from the mouth of those who make them travel but creating roots for the listeners, and “The Full Body Tent”, where stories are told based on individual experiences linked to objects of affection are two examples of this type of shelter. There will also be various other devices, where words play a special role, both as a means of communication and also as a more individual or collective artistic creation, such as, the “The little Hut of Tales” “Story Factory”, a creative workshop just like Restless Words. Other sound and image workshops will also take place over four weekends: the sound production workshop, “Stories with Sound”, the video workshop, “Stories about Stories”, and finally, the word show. In this show, entitled “Words in the City”, various artists who combine the spoken, sung or whispered word with music, the work of a DJ or a Vdj, will present a workshop and a concert showing this practice of reciting poetry in a completely urban context and held in public.

A detailed programme with more information on the activities, participants, times and prices will be published shortly.

APOIO / APOYO / SUPPORT



RECEITAS

EMPADAS NO FORNO À MODA DO CHILE

PORÇÃO: 22 EMPADAS
QUANTIDADES, MEDIDAS, INGREDIENTES
E MÉTODO DE PREPARAÇÃO

1 KG DE CARNE MOÍDA COZINHADA PICADA MUITO FINA
6 DENTES DE ALHO PICADO FINO
2 KG DE CEBOLA PICADA AOS QUADRADOS
3 COLHERES DE PIMENTÃO
2 COLHERZINHAS DE COMINHOS
2 COLHERES DE SAL
1/2 COLHERZINHA DE PIMENTA PRETA MOÍDA
50 GRAMAS DE PASSAS
2 1/2 COLHERES DE ÁGUA FRIA
3 COLHERES DE FARINHA DE MILHO
6 OVOS COZIDOS CORTADOS EM QUATRO NO SENTIDO DO COMPRIMENTO
22 AZEITONAS PRETAS SEM CAROÇO
2 OVOS BATIDOS
MASSA: FAZER 22 BOLAS DE 150 GRAMAS CADA
1 LITRO DE ÁGUA QUENTE
2 COLHERES DE SAL DE MESA
275 GRAMAS DE MANTEIGA
2 KG DE FARINHA PENEIRADA

Recheio: Numa frigideira grande, quente, ponha a carne moída e o alho a cozinhar. Não junte óleo, porque a carne moída tem muita gordura. Quando a carne estiver quase cozinhada e tiver largado a gordura, junte a cebola, o pimentão, os cominhos, o sal, a pimenta e as passas. Cozinhe um pouco a cebola, mas não demasiado. Junte a farinha de milho, misturada com a água fria, ao molho largado pela carne e pela cebola cozinhada e mexa para ficar espesso. Arrefeça o recheio no frigorífico.

Massa: Numa panela, aqueça a água, junte o sal e derreta a manteiga na água. Ponha a farinha numa mesa limpa. Faça um buraco no centro, junte aos poucos a mistura de água com manteiga e misture sem se queimar. Amasse até obter uma massa uniforme. Forme 22 bolas de 150 gramas cada. Tape com uma toalha para não arrefecer. Para empadas mais pequenas, use 100 gramas de massa.

Com um rolo, estenda a massa em forma redonda até esta ter 2 ½ milímetros de espessura. Amontoe os círculos de massa, uns em cima dos outros, e polvilhe, no meio, com um pouco de farinha. Divida o recheio em 22 porções iguais.

Em cada círculo de massa, da metade até baixo, ponha uma porção de recheio, 1/4 de ovo e uma azeitona, deixando um espaço de 1,50 cm para poder fechar a empada. Com água morna, humedeça toda a borda da empada. Pegue na metade superior do círculo e dobre-a para baixo unindo e apertando as bordas para as fechar. Molhe novamente com água morna a borda da empada. Na parte mais larga, dobre a borda para cima apertando um pouco para não colar. Faça o mesmo com as duas extremidades da empada. Forre uma travessa com papel de cera, coloque as empadas e, com um pincel pequeno, pinceleas com ovo.

Num forno quente, com a temperatura máxima de 260 graus, ponha as empadas a dourar durante 16 minutos. Volte a travessa. Baixe a temperatura para 230 graus e cozinhe durante mais 15 minutos até ficarem douradinhas.

EMPANADAS DE HORNO CHILENAS

CANTIDAD DE PORCIONES: 22 EMPANADAS
CANTIDAD MEDIDA INGREDIENTE MÉTODO
DE PREPARACIÓN

1 KG CARNE MOLIDA O COCINADA PICADA FINITA
6 DIENTES AJO PICADO FINO
2 KG CEBOLLA PICADA EN CUADROS
3 CUCHARAS AJÍ DE COLOR
2 CUCHARITAS COMINO
2 CUCHARAS SAL
1/2 CUCHARITA PIMIENTA NEGRA MOLIDA
50 GRAMOS PASAS
2 1/2 CUCHARAS AGUA FRÍA
3 CUCHARAS MAIZENA
6 HUEVOS DUROS CORTADOS A LO LARGO EN CUATRO
22 ACEITUNAS NEGRAS SIN CUESCO
2 HUEVOS BATIDOS
MASA: HACER 22 BOLAS DE 150 GRAMOS CADA UNA
1 LITRO AGUA CALIENTE
2 CUCHARAS SAL DE MESA
75 GRAMOS MANTECA
2 KG HARINA CERNIDA

Método: Pino: En una sartén caliente grande ponga la carne molida y el ajo a cocinar. No le ponga aceite porque la carne molida tiene mucha grasa. Cuando la carne está casi cocinada y ha soltado grasa agregue la cebolla, ají de color, comino, sal, pimienta, y pasas. Cocinar un poco la cebolla, no demasiado. Al jugo que ha soltado la carne y la cebolla cocinada agregar la maicena mezclada con el agua fría y revolver para que espese. Enfriar el pino en el refrigerador.

Masa: En una olla calentar el agua, agregar la sal y derretir la manteca en el agua.

En una mesa limpia poner la harina. Haga un hoyo en el centro, de a poco agregue la mezcla de agua con manteca y revolver sin quemarse. Amase hasta que tenga una masa uniforme.

Forme 22 bolas de 150 gramos cada una. Cubra con una toalla para que no se enfríen. Para empanaditas más pequeñas use 100 gramos de masa.

Con un hulero extienda la masa en forma redonda hasta que tenga unos 2 ½ milímetros de espesor. Amontone los círculos de masa uno encima de otro y espolvorear entre medio con un poco de harina.

Divida el pino en 22 porciones iguales.

En cada círculo de la masa de la mitad hacia abajo poner una porción de pino, 1/4 de huevo, una aceituna, dejando un espacio de 1,50 cm de espacio para poder cerrar la empanada. Con agua templada humedezca todo el borde de la empanada. Coja la mitad superior del círculo y doble hacia abajo uniendo y apretando las orillas para cerrar las empanadas. Moje nuevamente con agua tibia la orilla de la empanada. La parte más ancha de la empanada doble la orilla hacia arriba apretando un poco para que pegue. Haga lo mismo con los dos extremos de la empanada.

En una bandeja poner un papel de cera, colocar las empanadas y con una brocha pequeña pintarlas con huevo.

En un horno caliente con la temperatura al máximo 500 grados Fahrenheit ponga las empanadas a dorar por 16 minutos. Dar vuelta a la bandeja. Bajar la temperatura a 450 grados y cocinar por otros 15 minutos o hasta que queden doradas.

PORTIONS: 22 PIES
QUANTITIES, MEASUREMENTS, INGREDIENTS
AND PREPARATION

1 KG OF VERY FINELY MINCED BEEF
6 CLOVES OF FINELY CHOPPED GARLIC
2 KG OF ONIONS CHOPPED IN SQUARES
3 SPOONS OF CHOPPED GREEN PEPPERS
2 TEASPOONS OF CUMIN
2 SPOONS OF SALT
1/2 TEASPOON OF GROUND BLACK PEPPER
50 GRAMS OF RAISINS
2 1/2 SPOONS OF COLD WATER
3 SPOONS OF CORNFLOUR
6 BOILED EGGS CHOPPED IN QUARTERS LENGTHWISE
22 SEEDED BLACK OLIVES
2 BEATEN EGGS
PASTRY: PREPARE 22 BALLS OF 150 GRAMS EACH
1 LITRE OF HOT WATER
2 SPOONS OF TABLE SALT
275 GRAMS OF BUTTER
2 KG SIEVED FLOUR

Filling: Place the mince and the garlic in a large, hot frying pan. Do not add oil as the mince contains a lot of fat. When the mince is almost cooked and is releasing the fat, add the onions, green peppers, cumin, salt, pepper and raisins. Lightly cook the onions, but not too much. Add the cornflour mixed with the cold water, the meat's juices and the cooked onions and mix until thick. Cool the filling in the fridge.

Pastry: Heat the water in a pan, add the salt and melt the butter in the water. Put the flour on a clean surface. Make a hole in the centre, slowly add the mixture of water with butter and mix without burning yourself. Knead until it becomes smooth dough.

Make 22 balls of 150 grams each. Cover with a towel so that they don't cool down. For smaller pies use 100 grams of dough.

With a rolling pin, roll out the dough in circles until about 2½ mm thick. Stack the circles of dough on top of each other, sprinkle a little flour between them.

Divide the filling into 22 equal portions.

Between the middle and the bottom half of each of the circles of dough, place a portion of filling, ¼ of an egg and an olive, leaving a space of 1.50cm in order to close the pie. With warm water, moisten the border of the circle. Fold the top half over to the bottom and press the borders so that they seal. Once again moisten the pie's border with warm water. At the widest part, fold the border upwards pressing a little so it doesn't stick. Repeat for both ends of the pie.

Cover the oven tray with waxed paper, place the pies on it and brush with raw egg, using a small brush.

Place the pies in a pre-heated oven, at a maximum temperature of 260°, for 16 mins. Turn around the tray. Reduce the temperature to 230° and cook for another 15 mins. until golden.

ANTJIE KROG

Nasceu em 1952, na África do Sul. É escritora, poeta, tradutora, jornalista e professora. Apresentou o seu trabalho em inúmeros festivais literários internacionais, proferiu palestras em diversas conferências e leccionou intensivamente sobre temas relaciona-dos com a Comissão da Verdade e Reconciliação. Em 2004, foi nomeada Professora Extraordinária da University of the Western Cape, na Cidade do Cabo. A publicação da sua prosa iniciou-se nos anos 90, desenvolvendo uma forma de escrita autobiográfica, única, que combina elementos factuais com elementos ficcionais e líricos. O seu trabalho mais conhecido nesta área é o relato das reportagens sobre a Comissão da Verdade e Conciliação “Country of my Skull” (1998). Traduziu a autobiografia de Nelson Mandela “Longo Caminho para a Liberdade” (2001). A sua obra inclui a reescrita de narrativas, da língua extinta /Xam para Africânder, dos poemas “Die sterre sê ‘tsau’”, e, para inglês, em “The stars say ‘tsau’” (2004).

Nació en 1952 en la República Sudafricana. Es escritora, poeta, traductora, periodista y profesora. Además de presentar su traba-jo en multitud de festivales literarios internacionales, ha partici-pado en diferentes conferencias y departido extensamente sobre temas relacionados con la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Nombrada Profesora Extraordinaria de la University of the Western Cape, en la Ciudad del Cabo, en 2004, Krog empezó a publicar prosa en los años 90. Su obra se caracteriza por una forma de escritura autobiográfica única que combina elementos factuales con otros ficcionales y líricos. Su trabajo más conocido en esta área es su relato de los reportajes sobre la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, Country of my Skull (1998). Tradujo al afrikáner la autobiografía de Nelson Mandela “El largo camino hacia la libertad” (2001). Su trabajo incluye también la reescri-tura de narrativas en la lengua desaparecida /Xam al afrikáner y al inglés, en los libros de poemas Die sterre sê ‘tsau’ y The stars say ‘tsau’ (2004).

Born in 1952 in South Africa. She is a writer, poet, translator and lecturer. She has read from her work at various international lit-erary festivals, been keynote speaker at a variety of conferences and lectured extensively on aspects of the Truth and Reconcilia-tion Commission. In 2004 she was appointed professor extraor-dinaire at the University of the Western Cape, Cape Town. Krog started publishing prose in the 1990s, developing a unique form of autobiographical writing which combines factual with fictional and lyrical elements. The best known of these works is her ac-count of reporting on the Truth and Reconciliation Commission, Country of my Skull (1998). She has translated Nelson Mandela’s autobiography Long Walk to Freedom (2001). Her work also in-cludes the reworking of narratives in the extinct language /Xam into Afrikaans poems in Die sterre sê ‘tsau’ and English poems in The stars say ‘tsau’ (2004).

AVELINA CRESPO

Nasceu em Quito, Equador. Dedic-a-se à fotografia de pesso-as e trabalha como fotógrafa *freelancer* desde 1986. Partici-pou em inúmeros cursos e oficinas de fotografia em São Paulo e Brasília entre 1986 e 1990. Durante os quatro anos seguintes foi professora de fotografia da Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade de Lima. Viveu em Santiago do Chile entre 1994 e 2000, participando em diversas oficinas de fotografia. Colabo-rrou com o Centro de la Fotografía em Lima (2000-2002) e foi docente de fotografia na Faculdade de Comunicações da Univer-sidade Católica do Peru entre 2001 e 2002. Viveu em Quito entre 2002 e 2007, onde se dedicou à fotografia *freelance* e à docência na Universidade San Francisco de Quito. Actualmente, vive em Lima.

Nació en Quito, Ecuador. Desde 1986 se dedica a la fotografía personal y trabaja como fotógrafa free lance. Ha participado en numerosos cursos y talleres de fotografía en São Paulo y Brasilia entre 1986 y 1990. Durante los cuatro años siguientes impartió clases como profesora de fotografía de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Vivió en Santiago de Chile entre los años 1994 y 2000, participando en diversos talle-res de fotografía. Colaboró con el Centro de la Fotografía en Lima (2000-2002) y fue docente de fotografía en la Facultad de Co-municaciones de la Universidad Católica del Perú durante 2001 y 2002. Residió en Quito desde 2002 a 2007, donde se dedicó a la fotografía free-lance y a la docencia en el área de la fotografía en la Universidad San Francisco de Quito. Actualmente vive en Lima.

Born in Quito, Ecuador. Having dedicated her time to personal photography since 1986, she now works as a freelance photog-rapher, after participating in numerous photography courses and workshops in São Paulo and Brasilia from 1986 to 1990. She worked as a photography teacher at the Faculty of Communica-

tion Sciences of the University of Lima, from 1991 to 1994. She lived in Santiago de Chile from 1994 to 2000, where she took part in photography workshops. From 2000 to 2002, she worked at the Centre of Photography in Lima, Peru, and was a photog-raphy teacher at the Faculty of Communications of the Catholic University of Peru from 2001 to 2002. She lived in Quito from 2002 to 2007, where she worked as a freelance photographer and photography teacher at the University of San Francisco de Quito. She currently lives in Lima.

BARRÃO

Nasceu em 1959, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. A sua obra surge nos anos 80, feita de apropriações inventivas de objectos quotidianos, do mundo do consumo, muitas vezes elec-trodomésticos, como frigoríficos, batedeiras e televisões. O artista inverte o primeiro sentido dos objectos, sempre com humor e iro-nia. Tal procedimento persiste ao longo do tempo, como nas es-culturas/objectos feitas com louças coladas umas às outras. Entre 1983 e 1991, integrou o grupo “6 mãos”, com Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta, desenvolvendo actividades com vídeos, músicas, pinturas ao vivo, performances e objectos. Actualmen-te, também faz parte do grupo “Chelpa Ferro”, criado em 1995, juntamente com Luiz Zerbini e Sergio Mekler, desenvolvendo um trabalho que combina instalações sonoras e performances.

Nació en 1959, en Río de Janeiro, donde vive y trabaja. Su obra adquiere forma a partir de los años 80, hecha de apropiaciones inventivas de objetos corrientes, del mundo de la sociedad de consumo, como por ejemplo electrodomésticos (frigoríficos, ba-tidoras, televisores, etc.). El artista invierte el sentido inicial de los objetos, con una aproximación llena de humor e ironía. Di-cho procedimiento ha continuado a lo largo del tiempo, como en las esculturas/objetos realizados con piezas de cerámica pegadas entre sí. Entre 1983 y 1991 formó parte del grupo “6 mãos”, con Ricardo Basbaum y Alexandre Dacosta, realizando actividades con vídeos, música, pintura al vivo, performances y objetos. Ac-tualmente, integra junto con Luiz Zerbini y Sergio Mekler el gru-po “Chelpa Ferro”, creado en 1995, desarrollando un trabajo que combina instalaciones sonoras y performances.

Born in 1959, in Rio de Janeiro, where he lives and works. His work first appeared in the 80s, inventive uses of a consumer world’s household goods, often electrical appliances such as fridges, blenders and televisions. The artist inverts the primary use of the objects, always with humour and irony. This procedure persisted over time, for example in the sculptures/objects made with tableware items stuck to each other. Between 1983 and 1991, he joined the “6 mãos” group with Ricardo Basbaum and Alexan-dre Dacosta, developing activities using videos, music, live paint-ings, performances and objects. He is currently also member of the “Chelpo Ferro” group, created in 1995 together with Luiz Zerbini and Sergio Mekler, developing work that combines sound installations and performances.

BARTHÉLÉMY TOGUO

Artista visual, estudou na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Abidjan, Costa do Marfim, na École Supérieure d'Art de Grenoble, França, e na Kunstakademie Düsseldorf, Alemanha. Vive e trabalha entre Bandjoun (Camarões), Nova Iorque e Paris.

Artista visual nacido en Camerún en 1967. Estudió en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Abidjan, Costa de Marfil, en la École Supérieure d'Art de Grenoble, Francia, y en la Kuns-takademie Düsseldorf, Alemania. Vive y trabaja entre Bandjoun (Camerún), Nueva York y París.

Visual artist who was born in Cameroon in 1967. He studied at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Abidjan, in the Ivory Coast, at the École Supérieure d'Art de Grenoble, in France, and at the Kunstakademie in Düsseldorf, Germany. He divides his time living and working between Bandjoun (Cameroon), New York and Paris.

CELESTINO MUDAULANE

Nasceu em 1972, em Maputo (Moçambique). Terminou o curso de Cerâmica na escola Nacional de Artes Visuais, em 1992, e, no ano seguinte, iniciou a carreira docente naquela instituição, onde ainda lecciona. Frequenta o curso de História da Universidade Eduardo Mondlane. Frequentou diversos estágios e workshops nacionais e internacionais. Com diversas participações em expo-sições, individuais e colectivas, os seus trabalhos encontram-se em variadas colecções particulares espalhadas pelo mundo.

Nació en 1972, en Maputo (Mozambique). Cursó estudios de Ce-rámica en la Escuela Nacional de Artes Visuales de dicha ciudad, que finalizó en 1992, y desde entonces imparte magisterio en esa institución. Apasionado por la Historia, siguió clases de esta dis-ciplina en la Universidad Eduardo Mondlane. Ha participado en diversas actividades de prácticas y workshops nacionales e inter-nacionales. Cuenta con numerosas participaciones en exposicio-nes, individuales y colectivas, siendo numerosos sus trabajos que forman parte de colecciones privadas en todo el mundo.

Born in 1972, in Maputo (Mozambique). He finished his course on ceramics at the Escola Nacional de Artes Visuais (National School of Visual Arts), in 1992, and the following year he started his teaching career at that institution where he now gives lectures. He attends the History course at the Eduardo Mondlane Univer-sity. He has done various internships and participated in national and international workshops. With various participations in indi-vidual and collective exhibitions, his work can be found in various private collections all over the world.

DÉLIO JASSE

Nasceu em 1980, em Luanda (Angola), tendo vindo viver para Lisboa aos 18 anos. Em Portugal, começou a trabalhar em ateli-ês de serigrafia, onde aprendeu técnicas de impressão e passou a contactar com o mundo artístico português. É a partir desses con-tactos, que desenvolveu o conhecimento com a fotografia. Hoje, a sua exploração criativa na fotografia passa pela apropriação de negativos encontrados e pelo trabalho com impressões em técni-cas e suportes não convencionais, como cartão, tecido, madeiras, etc. Em 2009, foi o vencedor do Prémio Anteciparte e participou da exposição Anteciparte, no Museu do Oriente, em Lisboa. En-contra-se representado em várias colecções privadas e institucio-nais angolanas e portuguesas, entre as quais se destaca a colecção Sindika Dokola, em Luanda.

Nacido en 1980, en Luanda (Angola), DÉLIO JASSE vino a vivir a Lisboa con 18 años. En Portugal, empezó a trabajar en talle-res de serigrafia, donde aprendió técnicas de impresión y tomó contacto con el mundo artístico portugués. A continuación amplía sus conocimientos en el formato de la fotografía. Actualmente, su exploración creativa en la fotografía pasa por la apropiación de negativos encontrados y por el trabajo con impresiones en técni-cas y soportes no convencionales, como cartón, tela, maderas, etc. En 2009 fue galardonado con el Premio Anteciparte y participó en la exposición Anteciparte, en el Museu do Oriente, en Lisboa. Su obra está representada en diversas colecciones privadas e institu-cionales angoleñas y portuguesas, entre las que destaca la colec-ción Sindika Dokola, en Luanda.

Born in 1980 in Luanda (Angola), having moved to live in Lisbon when he was 18. In Portugal he started working in silk-screen ateliers where he learnt printing techniques and started to make contact with the Portuguese artistic world. It was through these contacts that he learnt more about photography. Nowadays, his creative exploration includes using negatives he finds and work-ing with prints using unconventional techniques and supports such as cardboard, fabrics, wood, etc. In 2009 he was winner of the Anteciparte Award and participated in the Anteciparte exhi-bition at the Museu do Oriente in Lisbon. He is represented in various Angolan and Portuguese private and institutional collec-tions, among which, the particularly noteworthy Sindika Dokola collection in Luanda.

IGNACIO GUMUCIO

Pintor, nasceu em Viña del Mar, em 1971. Em 1989 ingressou na Faculdade de Artes da Universidade do Chile, na qual se licenciou em gravura, com menção, em 1994. Na sua obra, utiliza técnicas mistas para realizar uma produção pictórica que poderíamos si-tuar no âmbito da trans-vanguarda. Coloca nas suas telas figuras humanas em paisagens reconhecíveis, como parte da envolven-te urbana imediata. Obteve, por duas vezes, o FONDART (1996, 1998). Para além disso, recebeu uma Bolsa para uma Residência de Criação Artística, pela Secretaria de Relações Exteriores do Governo do México (2001).

Pintor, nació en Viña del Mar en 1971. En 1989 ingresó a la Fa-cultad de Artes de la Universidad de Chile, licenciándose en 1994 con mención en grabado. Gumucio utiliza técnicas mixtas para realizar una producción pictórica que podríamos situar en el ám-bito de la transvanguardia. Coloca en sus telas figuras humanas en paisajes reconocibles como parte del entorno urbano inme-diato. Gumucio ha obtenido en dos oportunidades el FONDART (1996, 1998). AdeMás, recibió una Beca para Estancia de Crea-ción artística, Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México (2001)

Painter, born in Viña del Mar, in 1971. In 1989 he joined the Faculty of Arts at the University of Chile, where he graduated with honours in engraving in 1994. He uses mixed techniques in his work to develop what we could call “transvanguard” pictorial production. On his canvas, he places human figures in recognisable landscapes, as part of the immediate urban surroundings. He received the FONDART award twice (in 1996 and 1998). He also received a scholarship for a Artistic Creation Residence from the Mexican Government’s Secretary of Foreign Affairs (2001).

INÊS LOBO

Abriu o seu próprio ateliê, em 2002, depois da colaboração com o arquitecto João Luís Carrilho da Graça, entre 1990 e 1996, e com o arquitecto Pedro Domingos, entre 1996 e 2001. Formada na FAUTL, em 1989, lecciona Projecto desde essa data, sendo, actualmente, professora convidada no curso de arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa. Desde a sua formação, o ateliê tem desenvolvido projectos em diferentes áreas de trabalho, desde a construção de equipamentos e habitação à requalificação de edifícios e espaços públicos. A sua obra tem, como base, uma continuada reflexão conjunta de técnicos e autores das mais diversas áreas, que garantem, em todas as fases de cada projecto, uma visão ampla, pluralista e concertada, de todas as questões relacionadas com a construção daquele território.

Abrió su propio estudio en 2002, tras colaborar con los arquitectos João Luís Carrilho da Graça (entre 1990 y 1996) y Pedro Domingos (entre 1996 y 2001). Imparte la asignatura de Proyecto en la FAUTL desde 1989, cuando se licenció en esa universidad. Además, actualmente es profesora invitada en el curso de arquitectura de la Universidade Autónoma de Lisboa. Desde su formación, el estudio ha desarrollado proyectos en diferentes áreas de trabajo, desde la construcción de instalaciones y vivienda a la rehabilitación de edificios y espacios públicos. Su obra se apoya en una continua reflexión conjunta de técnicos y autores de las más diversas áreas, que aportan, en todas las fases de cada proyecto, una visión amplia, pluralista y que se quiere armónica de todas las cuestiones relacionadas con la construcción sobre un determinado territorio.

She opened her own atelier in 2002, after having worked with the architects, João Luís Carrilho da Graça, between 1990 and 1996, and Pedro Domingos, between 1996 and 2001. Graduated from FAUTL (Architecture Faculty of Lisbon Technical University) in 1989, she has been lecturing on project management since then and is currently the guest professor at the architecture course of Lisbon Autonomous University. Since she graduated, the atelier has developed projects in different areas, from the construction of infrastructures and homes to the requalification of buildings and public spaces. Her work is based on continued joint reflection by technicians and authors from various areas who guarantee, in all phases of each project, a broad, pluralist and concerted vision regarding all the issues related to the construction.

KILIAN GLASNER

Nasceu no Recife (Brasil), em 1977. A sua obra foi premiada no 39º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, em 1999. Licenciado e Mestre na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, em Paris, cidade onde viveu de 2000 a 2007. Entre os seus projectos destacam-se a residência artística na Academia Francesa de Artes, em Roma, a Villa Médici e os seus trabalhos fotográficos na cordilheira do Himalaia (Índia, 2003) e a participação em mostras colectivas em França, Holanda e Itália. Voltou para o Recife em 2007 e, em 2008, apresentou uma mostra individual, na Galeria Mariana Moura, e participou do festival “No Ar Coquetel Molotov”, com uma instalação audiovisual. Em 2009, foi contemplado pelo programa Rumos Artes Visuais, do Instituto Itaú Cultural, e participou em mostras em São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Branco e Brasília. Realizou ainda uma mostra individual na Galeria Marcantonio Vilaça do Instituto Cultural Banco Real (Recife).

Nació en Recife (Brasil), en 1977. Su obra fue premiada en el 39º Salón de Artes Plásticas de Pernambuco, en 1999. Licenciado y Máster en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, en París, ciudad donde vivió de 2000 a 2007. Entre sus proyectos destacan la residencia artística en la Academia Francesa de Artes, en Roma, la Villa Médici y sus trabajos fotográficos en la cordillera del Himalaya (India, 2003) y la participación en muestras colectivas en Francia, Holanda e Italia. Tras su regreso a Recife en 2007, el año siguiente presentó una muestra individual en la Galeria Mariana Moura y participó en el festival “No Ar Coquetel Molotov”, con una instalación audiovisual. En 2009, fue contemplado por el programa Rumos Artes Visuais, del Instituto Itaú Cultural, y participó en muestras en São Paulo, Río de Janeiro,

Rio Branco y Brasília. Realizó asimismo una muestra individual en la Galeria Marcantonio Vilaça del Instituto Cultural Banco Real (Recife).

Born in Recife (Brazil), in 1977. His work was awarded at the 39th Pernambuco Plastic Arts Salon in 1999. He is a Graduate and holder of a Master’s degree from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, in Paris, where he lived between 2000 and 2007. Worth noting, among many of his projects are, the artist in residence programme at the French Academy of Arts in Rome, the Villa Médici, his photography work of the Himalayas (India 2003) and participation in collective exhibitions in France, Holland and Italy. He returned to Recife in 2007 and in 2008 he presented an individual exhibition at the Mariana Moura Gallery and participated in the “No Ar Coquetel Molotov” festival, with an audiovisual installation. In 2009 he was included in the “Rumos Artes Visuais” programme at the Itaú Cultural Institute and participated at shows in São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Branco and Brasília. He also held an individual exhibition at the Marcantonio Vilaça Gallery of the Banco Real Cultural Institute (Recife).

ROBERTO HUARCAYA

Nasceu em Lima, em 1959. Estudou Psicologia, na Universidade Católica do Peru (Lima, 1978-1984), Cinema, no Instituto Italiano de Cultura (Lima, 1982) e Fotografia, no Centro del Video y la Imagen (Madrid, 1989), ano em que começou a dedicar-se à fotografia. Participou na Bienal de Havana de 1997, nas Bienais de Lima de 1997, 1998 e 2000, na Primavera Fotográfica de Catalunha, em 1998, em PhotoEspania, em 1999, e na Bienal de Veneza de 2001. Fez dez exposições individuais e participou em várias colectivas. A sua obra faz parte do Fine Arts Museum of Houston, da Lehigh University Art Collection, do COCA Center on Contemporary Art, de Seattle, do Museu de Arte de Lima, da Fundación América en Santiago do Chile, do Centro de Arte Contemporâneo Wilfredo Lam, em Havana, Cuba, e de colecções privadas.

Nace en Lima 1959. Estudia Psicología en la Universidad Católica del Perú (Lima, 1978-1984). Estudia Cine en el Instituto Italiano de Cultura (Lima, 1982) y Fotografía en el Centro del Video y la Imagen (Madrid, 1989), año en que comienza a dedicarse a la fotografía. Participa en la Bienal de La Habana de 1997, en la Bienal de Lima de 1997, 1998 y 2000; en la Primavera Fotográfica de Cataluña en 1998; en PhotoEspania en 1999; y en la Bienal de Venecia de 2001. Tiene diez exposiciones individuales y participa en varias colectivas. Su obra forma parte del Fine Arts Museum of Houston, de Lehigh University Art Collection, del COCA Center on Contemporary Art, de Seattle, del Museo de Arte de Lima, de la Fundación América en Santiago de Chile, del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam en La Habana, Cuba y de colecciones privadas.

Born in Lima in 1959. He studied Psychology at the Universidade Católica do Peru (Lima, 1978-1984), Cinema, at the Instituto Italiano de Cultura (Lima, 1982) and Photography at the Centro del Video y la Imagen (Madrid, 1989), the year he started to dedicate himself to photography. He participated in the Havana Biennale in 1997, the Lima Biennales in 1997, 1998 and 2000, the Primavera Fotográfica de Catalunha, in 1998, the PhotoEspania, in 1999, and the Veneza Biennale in 2001. He has held ten individual exhibitions and participated in numerous collective ones. His work is part of, the Fine Arts Museum of Houston, the Lehigh University Art Collection, the COCA Centre on Contemporary Art, of Seattle, the Museu de Arte de Lima, the Fundación América in Santiago do Chile, the Centro de Arte Contemporâneo Wilfredo Lam, in Havana, Cuba, and also of various private collections.

TICIO ESCOBAR

Curador, professor, crítico de arte e promotor cultural. Director do Museu de Arte Indígena, Centro de Artes Visuais, em Assunção, e Presidente do capítulo paraguaio da Associação Internacional de Críticos de Arte, cargos que renunciou para assumir o de Ministro de Cultura do Paraguai, que exerce actualmente. É autor da Lei Nacional de Cultura do Paraguai. Publicou mais de dez títulos sobre arte indígena, popular e contemporânea, entre os quais se destacam “Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay”, dois tomos, 1982 e 1984, Assunção (re-edição: Santiago do Chile, 2008); “El mito del arte y el mito del pueblo”, Assunção, 1986; “La belleza de los otros, Assunção”, 1993; “La maldición de Nemur”, Assunção, 1999 (re-edições: Universidades de Murcia e de Pittsburgh, 2007); “El arte fuera de sí”, Assunção, 2004 (re-edición Valencia, 2010) e “La mínima distancia”, Havana, 2010.

Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural. Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales, Asunción y

Presidente del Capítulo Paraguay de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, cargos a los que renunció para asumir el de Ministro de Cultura de Paraguay, que ejerce actualmente. Es autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay. Tiene publicados más de diez títulos sobre arte indígena, popular y contemporáneo, entre los cuales se encuentran Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay. Dos tomos, 1982 y 1984; El mito del arte y el mito del pueblo, Asunción,1986, Santiago de Chile; 2008, La belleza de los otros;1993, La maldición de Nemur, Asunción, 1999, Universidades de Murcia y Pittsburgh, 2008; El arte fuera de sí, Asunción, 2004, Valencia, 2010, y La mínima distancia, La Habana, 2010.

Curator, professor, art critic and cultural promoter. He was Director of the Museum of Indigenous Art, Centre of Visual Arts, in Assunção, and President of the Paraguayan sector of the International Association of Art Critics, positions he renounced to become the current Minister of Culture in Paraguay. He is author of the National Culture Law of Paraguay. He has published more than ten books on popular and contemporary Indigenous art, particularly noteworthy are “Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay”, two editions, 1982 and 1984, Assunção (re-edition: Santiago do Chile, 2008); “El mito del arte y el mito del pueblo”, Assunção, 1986; “La belleza de los otros, Assunção”, 1993; “La maldición de Nemur”, Assunção, 1999 (re-editions: Universities of Murcia and Pittsburgh, 2007); “El arte fuera de sí”, Assunção, 2004 (re-edition Valencia, 2010) and “La mínima distancia”, Havana, 2010.

YNAIÊ DAWSON

Nasceu em 1979, em São Paulo. É pós-graduada em Fine Art Media, pela Slade School of Fine Art (Londres) e, actualmente, está a concluir o mestrado em Estética (Filosofia), pela Universidade Nova de Lisboa. Participou da Residência Sítio das Artes, no âmbito do programa O Estado do Mundo, na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2007) e é representada pela Galeria Novembro Arte Contemporânea, em São Paulo (www.novembroarte.com).

Nace en São Paulo, 1979. Tras cursar estudios de postgrado en Fine Art Media, realizados en la Slade School of Fine Art (Londres), actualmente está terminando un Master en Estética (Filosofía) en la Universidade Nova de Lisboa. En 2007 participó en la Residencia Sítio das Artes, en el marco del programa El Estado del Mundo, en la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, y está representada por la Galería Novembro Arte Contemporânea, de São Paulo (www.novembroarte.com).

Born in 1979, in São Paulo. She is post-graduated in Fine Art Media at the Slade School of Fine Art (London, 2004), and now enrolled in an MA in Aesthetics (Philosophy) at the New University of Lisbon. Took part in the artist residency Sítio das Artes, at Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, 2007. The Gallery Novembro Arte Contemporânea represents her in São Paulo. (www.novembroarte.com).

JUNHO

CALEN
PRÓX
FUTU

	AUDITÓRIO 2	AUDITÓRIO 3	ANFITEATRO AO AR LIVRE	GRANDE AUDITÓRIO	JARDIM	ESPLANADA DO CAM
18—6ª FEIRA	LIÇÃO Néstor Canclini 18H30		ESPECTÁCULO/CONCERTO Metropolis 21H30			
19—SÁBADO	LIÇÃO Gayatri Chakravorty Spivak —18H30	CONFERÊNCIA Metropolis 17H00		ESPECTÁCULO/TEATRO Neva—21H30	PROGRAMA DESCOBRIR 15H00	
20—DOMINGO				ESPECTÁCULO/TEATRO Neva—21H30	PROGRAMA DESCOBRIR 11H00/16H00/21H30/ 12H00/15H30/18H00 21H00	
21—2ª FEIRA	LIÇÃO Alexandra Barahona de Brito — 18H30					
22—3ª FEIRA	LIÇÃO José Tolentino de Mendonça—18H30		CINEMA La Teta Asustada Claudia Llosa—22H00			
23—4ª FEIRA			CINEMA When we were black Khalo Matabane 22H00			
24—5ª FEIRA	LIÇÃO Ruth Simbao 18H30		CINEMA When we were black Khalo Matabane 22H00			
25—6ª FEIRA	LIÇÃO Jose Del Pozo 18H30			ESPECTÁCULO/TEATRO Hechos Consumados 21H30		
26—SÁBADO	LIÇÃO Pablo Brugnoli 18H30			ESPECTÁCULO/TEATRO Hechos Consumados 21H30		
27—DOMINGO			ESPECTÁCULO/CONCERTO Orchestre Poly-Rythmo de Cotonou 19H00		PROGRAMA DESCOBRIR 11H00/16H00/21H30 12H00/15H30/18H00 21H00	
28—2ª FEIRA						
29—3ª FEIRA	LIÇÃO Mamadou Diawara 18H30		CINEMA Los Viajes del Viento Ciro Guerra 22H00			
30—4ª FEIRA	LIÇÃO Victor Borges 18H30		CINEMA Voy a explotar Gerardo Naranjo—22H00			

CALENDRÁRIO
PRÓXIMO
MÊS

JULHO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
PÁGINA: 61

	AUDITÓRIO 2	AUDITÓRIO 3	ANFITEATRO AO AR LIVRE	GRANDE AUDITÓRIO	JARDIM	ESPLANADA DO CAM
1—5ª FEIRA	LIÇÃO Helena Buescu 18H30		CINEMA Paseo Sérgio Castro—22H00			
2—6ª FEIRA	LIÇÃO Alan Pauls 18H30		ESPECTÁCULO/CONCERTO Lula Pena 21H30			
3—SÁBADO				ESPECTÁCULO / DANÇA Cribles 21H30		Soundway Records DJ set 17H00
4—DOMINGO			ESPECTÁCULO/CONCERTO Lucas Santtana 19H00		PROGRAMA DESCOBRIR 11H00/16H00/21H30 12H00/15H30/18H00 21H00	
5—2ª FEIRA						
6—3ª FEIRA			CINEMA Trilogia das Novas Famílias Isabel Noronha—22H00 Peões / Eduardo Coutinho			
7—4ª FEIRA			CINEMA Black Gold Mark e Nick Francis 22H00			
8—5ª FEIRA			CINEMA Soy Cuba - O Mamute Siberiano Vicente Ferraz—22H00			
9—6ª FEIRA			CINEMA Rostov-Luanda Abderrahmane Sissako 22H00			
10—SÁBADO			CINEMA Tamboro Sérgio Bernardes 22H00			
11—DOMINGO			CONCERTO Palavras na Cidade 21H30		PROGRAMA DESCOBRIR 16H00/17H00/18H00 12H00/15H30	

BILHETEIRA / INFORMAÇÕES

TAQUILLA / INFORMACIÓN TICKET OFFICE / INFORMATION

BILHETEIRA / TAQUILLA / TICKET OFFICE

Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna 45 A - 1067-001 Lisboa
2ª a 6ª: 10:00 – 19:00
Tel. (+351) 217823700

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
Rua Dr. Nicolau de Bettencourt - 1050-078 Lisboa
3ª a Domingo / Sunday: 10:00 – 18:00
Tel. (+351) 21 782 3474/83

e uma hora antes do início dos espetáculos.
y una hora antes del inicio de los espectáculos.
and one hour before the start of evening performances.

WWW.BILHETEIRA.GULBENKIAN.PT

Informações / Información / Information

Email: mmagalhaes@gulbenkian.pt
Tel. (+351) 21 782 3529

www.proximofuturo.gulbenkian.pt

Este programa está sujeito a alterações
Este programa puede sufrir alteraciones
This programme may be changed without prior notice

PREÇÁRIO

PREÇO ÚNICO

ESPECTÁCULOS DE DANÇA E TEATRO €10*
ESPECTÁCULOS DE MÚSICA €10**
SESSÕES DE CINEMA €3***

* Espectáculos de dança e teatro para maiores de 12 anos
** Espectáculos de música para maiores de 4 anos
*** Sessões de cinema para maiores de 12 anos

Entrada gratuita para jovens até aos 14 anos nos espetáculos de música.

COMPRA DE ENTRADAS

PRECIO ÚNICO

ESPECTÁCULOS DE DANZA Y TEATRO €10*
ESPECTÁCULOS DE MÚSICA €10**
SESIONES DE CINE €3***

* Espectáculos de danza y teatro para mayores de 12 años
** Espectáculos de música para mayores de 4 años
*** Sesiones de cine para mayores de 12 años

Entrada gratuita para jóvenes hasta 14 anos en los espectáculos de música.

PURCHASE OF TICKETS

SINGLE PRICE DANCE AND THEATRE
PERFORMANCES €10*
MUSIC PERFORMANCES €10**
FILM SESSIONS €3***

*Dance and theatre performances open to people aged 12
**Music performances open to people aged over 4
***Film sessions open to people aged over 12

Music performances: Free admission for young people aged under 14.



NOTAS / NOTAS NOTES:

Próximo Futuro

Next Future