

ART AND SUSTAINABILITY

UMA RELAÇÃO DESAFIADORA,
MAS PROMISSORA

Por HILDEGARD KURT

I.

New contemporary relationships, like that between art and sustainability, develop dynamically, abruptly, and, very often, somewhat dramatically. Whilst, at least in the view of the general public, that dialogue is still incipient, it has intensified in recent times, gaining in amplitude, differentiating, and achieving global reach. In tandem with this phenomenon we have also seen the emergence of grave problems when it comes to understanding this relationship. These problems are complex and often so serious that the very existence of a constructive interchange between the parties still causes some surprise.

There is very limited understanding of contemporary art among the agents spearheading the discussion on sustainability. What many activists expect from art is that it tackle ecological and social problems through moral appeals. Either that, or, as happens at events related to Agenda 21 and at scientific meetings on sustainability, for example, artistic

HILDEGARD KURT is a cultural researcher who lives in Berlin, Germany. In 1999 she received her doctorate from the Institute for Cultural Research, Humboldt University, Berlin. Kurt's creative workshops, research, lecturing, and teaching (in Europe and abroad) focus on the role of art—and culture—in shaping a sustainable future. In 2001 Kurt was among the initiators of the *Tutsinger Manifesto for the Strengthening of the Cultural-aesthetic Dimension of Sustainable Development*. In September 2004 Kurt and Heike Strelow founded the und. Institute for Art, Culture and Sustainability, located in Berlin and Frankfurt/Main (www.und-institut.de).

practices are reduced to mere entertainment, decorative in character, simply filling in gaps between the so-called “real contributions.”

The widespread notion equating the aesthetic with the beautiful or with embellishment is another hindrance. In discussions on the “cultural deficit” of the sustainability model,¹ demands are openly voiced that it is art that should resolve the communication problem within this new debate: art is expected to help disseminate specialist content in a more easily assimilated form.

On a more articulated level—both amongst those who lead the sustainability discussion and other groups not involved in the art circuit—the myth of the unquestionable and absolute autonomy of art still predominates, as if “high art” remained secluded, from modernity until the end of time, in its ivory tower. It is as if the idea that art could actively participate in resolving the problems of the lived world were no less inappropriate than applauding during the intervals between movements in a symphony at an orchestral performance. The fact has not been widely enough spread that art, in its “effort to trick the majority” (Theodor W. Adorno), has, throughout the 20th century, undertaken a number of experiments, amassed experiences, and committed errors that could be very constructive today in the search for sustainable alternatives in life and the economy.

II.

In the art world, the creation of an active dialogue would appear to run into its first obstacle in the fact that sustainability—a reformulation of the model of well-being that measures resources in quantitative terms in relation to a vision of progress based on qualitative, social, and ecologically sustainable criteria—is primarily seen as an “ecological theme” rather than as a genuinely *cultural* challenge.² It is natural that artists should assume a defensive position in the face of the suspicion that sustainability is an attempt to instrumentalise art, turning it into an illustrative element of a particular communication strategy with extra-artistic ends.

Superficial perceptions like these—and only a few of them are mentioned here—are even more fatal. They hinder the recognition that it is precisely those artists whose work is based on a political awareness of modern and contemporary art that have produced and continue to produce a notable

ARTE E SUSTENTABILIDADE

UMA RELAÇÃO DESAFIADORA,
MAS PROMISSORA

Por HILDEGARD KURT

I.

Novas relações contemporâneas como a que conecta arte e sustentabilidade se desenvolvem de forma dinâmica, abrupta e, muitas vezes, com uma certa dramaticidade. Embora, pelo menos na percepção do público geral, tal diálogo ainda seja incipiente, nos últimos tempos ele se intensificou, ganhou amplitude, se diferenciou e conquistou alcance global. Paralelamente a esse fenômeno, surgiram grandes problemas de compreensão sobre essa relação. Eles são complexos e às vezes tão sérios, que a existência de intercâmbio construtivo para ambas as partes ainda causa surpresa.

Há uma compreensão muito limitada da arte contemporânea entre os agentes à frente da discussão sobre sustentabilidade. Muitos ativistas esperam da arte que ela contemple problemas ecológicos e sociais, com apelos morais. Ou, em eventos relacionados à Agenda 21 e também em encontros científicos ligados à sustentabilidade, por exemplo, as práticas artísticas são reduzidas

HILDEGARD KURT é uma pesquisadora cultural que reside em Berlin, na Alemanha. Recebeu seu doutorado em 1999 pelo Instituto de Pesquisa Cultural da Universidade de Humboldt, Berlin. Os seus workshops, projetos de pesquisa, de preleção e de ensino (dentro e fora da Europa) são focados no papel da arte — e da cultura — na formação de um futuro sustentável. Em 2001 Kurt participou da criação do *Manifesto Tutsinger pelo fortalecimento da dimensão cultural e estética do desenvolvimento sustentável*. Em setembro de 2004, Kurt e Heike Strelow fundaram o Instituto und. de Arte, Cultura e Sustentabilidade, localizado em Berlin e Frankfurt/Main (www.und-institut.de).

a entretenimento. Elas têm caráter decorativo, ou apenas preenchem os espaços entre o que são consideradas “as reais contribuições”.

A noção freqüente que equipara a estética ao belo ou ao embelezamento também não facilita as coisas. E, na discussão sobre “o déficit cultural” do modelo da sustentabilidade,¹ manifestam-se opiniões que exigem abertamente da arte que ela resolva o problema de comunicação nesse novo debate: espera-se que ela contribua para disseminar mais facilmente conteúdos produzidos por especialistas.

Num nível mais articulado — tanto entre os que lideram a discussão sobre a sustentabilidade quanto entre o público que não faz parte do circuito artístico — predomina ainda o mito da autonomia inquestionável e absoluta da arte: é como se a “arte elevada” permanecesse recolhida, da modernidade até o fim dos tempos, a uma torre de marfim. É que a idéia de que ela possa participar ativamente das soluções dos problemas do mundo vivido fosse tão inapropriada quanto o gesto de aplaudir nos intervalos entre os movimentos de uma sinfonia numa sala de espetáculos. Não é suficientemente difundido o fato de que a arte, em seu “esforço para lograr a maioria” (Theodor W. Adorno), tenha, ao longo do século XX, se incumbido de uma série de experimentos, reunido experiências e também cometido erros que hoje poderiam ser muito construtivos na busca de alternativas de vida e economia sustentáveis.

II.

No mundo das artes, a criação de um diálogo ativo parece encontrar um primeiro obstáculo no fato de a sustentabilidade — a reformulação do modelo do bem-estar medido em termos quantitativos de recursos rumo a uma versão de progresso baseado em critérios qualitativos, sociais e ecologicamente sustentáveis — ser vista sobretudo como um “tema ecológico” e não como um desafio genuinamente *cultural*.² É natural que artistas adotem uma posição defensiva em reação à desconfiança de que a sustentabilidade é uma tentativa de instrumentalizar a arte: torná-la um elemento ilustrativo dentro de uma determinada estratégia de comunicação, com finalidades extra-artísticas.

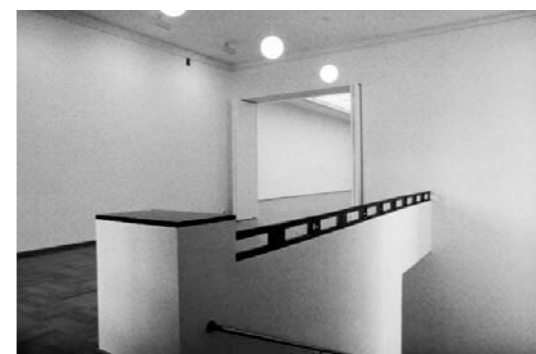
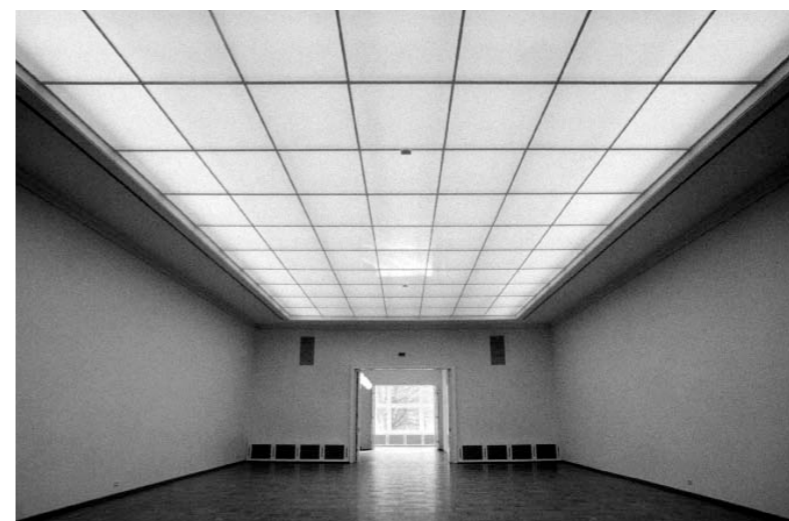
Percepções superficiais desse tipo — e apenas uma parte delas é aqui mencionada — são ainda mais fatais. Elas dificultam o reconhecimento de que justamente os artistas cuja obra é baseada numa consciência política da arte moderna e contemporânea produziram, e seguem produzindo, um repertório



Jochen Gerz
Les mots de Paris, 2000
 Fotos/Photos by Paolo Codeluppi



George Steinmann
 (em colaboração com Anu Liivak, curador-chefe,
 e Rein Laur, arquiteto de interiores, Tallinn)
 (in cooperation with Anu Liivak, chief curator,
 and Rein Laur, interior architect, Tallinn)
Ruumi naasmine/The Revival of Space,
 1992-1995
 Reforma do Centro de Artes de Tallinn (Estônia)
 como escultura sustentável/
 Renovation of Tallinn Art Hall (Estonia)
 as sustainable sculpture
 Fotos/Photos by Jussi Tiainen



repertoire of forms, presentations, and strategies for the sustainable reformulation of the lived world.

In fact, the dialogue between art and sustainability could find support in the movement introduced to the art world through the North–American conceptual art of the 1960s and that acquired further momentum through the anthropological expansion of the concept of art (Joseph Beuys). Nearly half a century ago, complementing, challenging, and clashing with the more traditional objectual art, a complete spectrum of action–oriented practices emerged through which art frequently “acts” in the form of participative, experiential processes. If the relativisation of the work of art in the name of processual aesthetics is related (on the level of the work itself) to a distancing from the precept of the aesthetics of autonomy, it also brings about (on the level of the subject) a relativisation of the artistic subject as “an extraordinary individual” (Wolfgang M. Faust) by shifting towards more participative modes of production. The core themes of society–focused art, “public interest art” (Arlene Raven), encompass the relationship between the social and the environmental, nature and techne, economics and ecology, globalisation and regional identity, and issues of social participation and democratisation.

III.

In terms of social issues, it has also been some time since contributions started to be made that go beyond the model metaphorical allusions. An example is the work *Die Rückkehr des Raumes* [The Revival of Space] by Swiss artist George Steinmann, winner of the Meret Oppenheim in Tallinn, the capital of Estonia. In 1992 Steinmann visited the Tallinn Art Hall for the first time with the intention of exhibiting his work—monochrome canvases in essence of mineral water. The Tallinn Art Hall, built in the plain, functional style of the 1930s, had once been the most important artistic centre in Estonia. Bombed during World War II, and never properly restored, it has served, since the end of the Russian occupation and despite its desolate condition, as the Estonian Artists Guild exhibition space for contemporary art. On his first visit to the dilapidated premises the artist had an apparently utopian idea: instead of exhibiting there, it occurred to him to propose the restoration of the space itself as a work of art. Faced with the difficult process of economic and cultural transformation through which Estonia, like all of the former Soviet republics, was passing at the time, such revitalisation

struck Steinmann as a palpable expression of “sustainable mental sculpture.”

In conscious opposition to virtual reality, then the predominant interest in the art world, Steinmann spent years building a communicative relationship network that spanned the fields of art, architecture, economics, diplomacy, and cultural policy which he hoped would yield a result of lasting social relevance. Completed in 1995, in conjunction with the curator of the Tallinn Art Hall, an interior architect, and an architecture historian, and funded by a Swiss governmental political development agency, the artist planned and executed the total reform of the Tallinn Art Hall as a work of art, blending ethical and aesthetic values.

With its minimalist façade and clearly classical spatial concept, in the 1930s the Tallinn building was the symbol of the vanguard and modern culture. In his intervention, Steinmann used the best materials available to transform the Tallinn Art Hall—home to a quest for cultural identity since its very foundation—into a symbol of the culture of sustainability. Only environmentally friendly materials were used in the reform, which was planned to minimise energy consumption. At a time when hyperproduction permeated even the artistic sphere, the empty rooms were presented during the reinauguration as the visible sign of a process of transformation in which art would make a direct contribution to life.

Does art have an ethical duty? Is it capable of facing in a positive way the crises of meaning we see on a global scale and the rudderless fragmentation of modern societies? In *Die Rückkehr des Raumes*, questioning art’s exoneration from global responsibility (the prevalent idea in the 20th century), the artist worked from a vision of the future based on both the rational and the intuitive. Steinmann has long been dedicated to dialectics, to the epistemological structures of ideas and the environment, in syntony with the “ecology of the mind” proposed by the philosopher and anthropologist Gregory Bateson. Through the spiritual qualities of a cognitive and perceptual activity that is authentically meaningful and intuitive and that can both mobilise and give hope, Steinmann sees art’s specific potential as a counterweight to a world dominated by reason and science. The communication based on such a presupposition and the mediation of two diametrically opposed viewpoints inherent in *Die Rückkehr des Raumes*

notável de formas, apresentações e estratégias para uma reformulação sustentável do mundo vivido.

Na verdade, o diálogo entre arte e sustentabilidade poderia se amparar num movimento introduzido no mundo da arte já com a arte conceitual norte–americana dos anos 1960 e que recebeu forte impulso através da expansão antropológica do conceito de arte (Joseph Beuys). Complementando ainda a arte objectual mais tradicional, desafiando–a, entrando em atrito com ela, se desenvolveu há quase meio século um espectro completo de práticas orientadas à ação nas quais a arte “age” frequentemente na forma de processos participativos, vivenciais. Se a relativização da obra de arte em benefício de estéticas processuais é relacionada (no nível da obra) a um distanciamento do preceito da estética da autonomia, ela acarreta (no nível do sujeito) na relativização do sujeito artístico como “indivíduo extraordinário” (Wolfgang M. Faust) em prol de modos de produção participativos. Os temas centrais da arte voltada para a sociedade, a “arte de interesse público” (Arlene Raven), abrangem a relação entre o social e o ambiental, entre a natureza e a técnica, entre a economia e a ecologia, entre a globalização e a identidade regional, assim como questões de participação social e democratização.

III.

Também já faz algum tempo que neste sentido passaram–se a fazer contribuições referentes a questões sociais que vão além das alusões metafóricas de carácter modelar. Um exemplo disso é a obra *Die Rückkehr des Raumes* [A volta do espaço], do artista suíço George Steinmann, premiado com o Meret Oppenheim em Tallinn, capital da Estônia. Em 1992, Steinmann visitou pela primeira vez o Centro de Artes de Tallinn, com a intenção de lá expor suas obras—quadros monocromáticos com minerais extraídos da água. O Centro de Artes de Tallinn, construído no estilo rústico e funcional dos anos 1930, já tinha sido o mais importante centro artístico da Estônia. Bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial, e nunca devidamente restaurada, serviu, desde o fim da ocupação soviética— num estado de desolação —, como espaço para exposições de arte contemporânea da Associação de Artistas Estonianos. Na primeira visita àquele espaço deteriorado, o artista teve uma idéia aparentemente utópica: pensou na possibilidade de, em vez de expor no local, propor a reforma do espaço como obra artística. Diante do difícil processo de transformação econômica e cultural pelo

qual a Estônia, assim como todas as ex–repúblicas soviéticas, passava naquela época, Steinmann pensou na revitalização como expressão palpável de uma “escultura mental sustentável”.

Em oposição consciente ao interesse então predominante no mundo das artes pela realidade virtual, o artista desenvolveu, durante muitos anos, uma rede de relacionamentos comunicativos entre arte, arquitetura, economia, diplomacia e política cultural que deveria levar a um resultado de relevância social duradoura. Até 1995, em conjunto com a curadora do Centro de Artes de Tallinn, um arquiteto de interiores e uma historiadora de arquitetura, Steinmann concebeu e realizou, com o apoio de uma instituição de desenvolvimento político do governo suíço, a reforma completa do Centro de Artes de Tallinn como obra artística, reunindo valores éticos e estéticos.

Com uma fachada minimalista e o claro conceito espacial clássico, o prédio em Tallinn representara, nos anos 1930, o símbolo da vanguarda e da cultura moderna. Em sua intervenção, Steinmann fez uso dos melhores materiais disponíveis e transformou o Centro de Artes de Tallinn — que desde a inauguração era um lugar de busca da identidade cultural — num símbolo de uma cultura de sustentabilidade. Na reforma, foram utilizados sobretudo materiais não nocivos ao meio ambiente, e planejado um baixo consumo de energia. Face a um cenário em que a hiperprodução permeava também o âmbito artístico, as salas vazias foram apresentadas durante a vernissage como sinal visível de um processo de transformação no qual a arte faz uma contribuição direta à vida.

A arte tem uma responsabilidade ética? Ela é capaz de enfrentar positivamente as crises de sentido de amplitude mundial difundidas e a fragmentação sem rumo das sociedades modernas? Questionando o afastamento da arte da responsabilidade global (idéia predominante no século XX), o artista trabalhou com *Die Rückkehr des Raumes* numa visão de futuro baseada no racional e no intuitivo. Há muito tempo Steinmann se dedica à dialética, às estruturas epistemológicas das idéias e do meio ambiente, em sintonia com a “ecologia da mente” proposta pelo filósofo e antropólogo Gregory Bateson. Ele vê o potencial específico da arte de contraposição ao mundo dominado pela razão e pela ciência por meio das qualidades espirituais de uma atividade de cognição e percepção autenticamente significativa e intuitiva que mobilize e dê esperança. A comunicação baseada em tal pressuposto, e a mediação entre dois pontos de vista dia-

create a model of art for the future, one in which a rich country could give financial support to a poor one on the outskirts.

As was to be expected, there was a varied response to the work. Some said it was a performance or a vast installation, others, that it was a spiritual gesture or politico-cultural statement. Adding to these perceptions, Steinmann himself sees the work as a symbol of consideration for the Estonian artists, whose most important forum for exhibitions had been revived—hence the title *Ruumi naasmine*, meaning ‘the return of the space’ in Estonian. However, the most important criterion for Steinmann seems to be of an ethical order:

“We found ourselves confronted with an impressive transformation in perception, a new image of the world in which art was looking for its place.” These were his words at the opening of the exhibition in 1995 and they formulated an artistic credo to which he still adheres today.

Another example of art’s creative aspiration directed to the lived world is the interactive installation *Les Mots de Paris* [The Words of Paris], with which Jochen Gerz, internationally renowned since the 1970s for his interventionist art, seized the attention of the French public in 2000. In the forecourt of Notre Dame cathedral in Paris, Gerz dug a hole in the ground in front of a bus stop and covered it over with a thick glass plaque with a built-in slot for depositing money. The most important elements, however, were words: poems, phrases from the *clochards* (the homeless) written onto the glass in a continuous text that contained such lines as: “When you don’t have a house, you have to create a universe.” What called most attention were the vivid words of the *clochards*, who are normally kept well away from this Parisian tourist spot. On this project, the homeless actually had the opportunity to talk to the passers-by about their situation, a fact reflected in the nickname they chose for the installation: *Ambassade des Pauvres* [Embassy of the Poor].

The goal of this six-month project was to use an artistic intervention in a public space to trigger reflection, communication, and, eventually, change. In terms of results, the project was considered surprisingly effective and, by its closing stages, almost all of the homeless involved had new prospects. The nearly 15,000 euros raised were deposited in an account in the name of the homeless guild. The money was

to serve as the base for a new work project, though not necessarily an artistic one.

With the help of social prestige and the symbolic capital of art, *Les Mots de Paris* wrought real social transformation. At the interface with the lived world, artists like Jochen Gerz envisage the development of participative forms while encouraging autonomy and creative capacity. It is precisely in its intention to use its “nontechnoid” creative potential to tackle the shortfalls of democracy and the distortions of consumer society that artistic praxis is the most immediate means towards the ends of Agenda 21.

IV.

SUSTAINABILITY—A CHALLENGE TO ART?

The two practices outlined here and the developments mentioned in the history of art prove that contemporary artists have been working toward sustainability for some time, albeit without having hitherto related the work with the discourse. Even so, artistic practice like that of George Steinmann finds considerable resistance in the art world.

Unlike many artists individually, the “art industry,” falling ever more deeply under the power of market forces, repeatedly displays surprising ignorance of apparently extra-artistic issues, especially those related to ecology. Faced with the contemporary distortions and challenges, sensitivity to this “connective aesthetics,” as suggested by the American artist Suzi Gablik, is rarely encountered.³ For the time being, the art world, dominated as it is by subjectivism and the market demands for personal marketing, shows little interest in broadening its limits in synch with all other sectors of society. On one level, this is because the artistic practices, no longer immanently directed towards art, incorporate, in a transdisciplinary manner, a range of scientific knowledge that makes them a potential threat to the ancestral monopolies on interpretation and mediation. On another, the definition of art as something that belongs to a special domain, cut-off from all other spheres of society, gives it an economic value.

We can add to this a further, almost paradoxical obstacle: art critics, who since the 1990s have tended to approach activist and interventionist art as public art, New Genre Public Art, or Contextual Art, are precisely those who sometimes cultivate an internal discourse highly connected with poststructuralist theories that result in precisely what many of the abovementioned artistic practices

metralmente opostos, criaram, em *Die Rückkehr des Raumes*, um modelo de arte do futuro, no qual um país rico apoiou financeiramente um país da periferia.

Como era de se esperar, a reação à obra foi diversificada: falou-se numa performance e numa instalação abrangente, assim como num gesto espiritual ou numa ação político-cultural. Além disso, o próprio Steinmann vê no trabalho um símbolo de consideração aos artistas estonianos, para quem foi devolvido o mais importante foro de exposição do país — daí o título *Ruumi naasmine*, em estoniano, *A volta do espaço*. Porém, o critério mais importante para Steinmann parece ser de ordem ética: “Vemo-nos confrontados com uma impressionante transformação da percepção, uma nova imagem do mundo na qual a arte procura o seu lugar”, disse ele em 1995 na abertura da mostra, formulando assim o seu credo artístico, até hoje vigente.

Outro exemplo da aspiração criativa da arte direcionada ao mundo vivido é a instalação interativa *Les Mots de Paris* [As palavras de Paris], com a qual Jochen Gerz, conhecido internacionalmente desde os anos 1970 por sua arte intervencionista, atraiu as atenções do público francês em 2000. Na praça da catedral de Notre Dame de Paris, Gerz fez uma cavidade no chão em frente a um ponto de ônibus, cobrindo-a com um vidro grosso dotado de uma fenda para colocar dinheiro. Os elementos mais importantes, contudo, eram palavras: poemas, frases de *clochards* (os sem-teto) gravadas como texto corrido no vidro. Frases como: “Quando não se tem uma casa, precisa-se criar um universo.” O que chamou mais atenção foram as palavras vivas dos próprios *clochards*, normalmente afastados desse ponto turístico de Paris. Nesse projeto, eles tiveram a oportunidade de conversar com os transeuntes sobre a sua situação. Os sem-teto deram à instalação o nome de *Ambassade des Pauvres* [Embaixada dos Pobres].

O objetivo do projeto, com duração de seis meses, foi desencadear, por meio de uma intervenção artística em espaço público, a reflexão, a comunicação e, finalmente, mudanças. O resultado do projeto foi considerado surpreendentemente eficaz e, na fase de conclusão, quase todos os sem-teto tinham novas perspectivas. Os ganhos de quase 15.000 euros foram depositados na conta da associação dos sem-teto. O dinheiro foi a base para um novo projeto de trabalho, que já não precisava ser artístico.

Com auxílio do prestígio social e do capital simbólico da arte *Les Mots de Paris* promoveu transforma-

ções sociais reais. Na interface com o mundo vivido, artistas como Jochen Gerz visam desenvolver formas participativas, estimular a autonomia e a capacidade criativa. É justamente na intenção de enfrentar os déficits de democracia e as distorções da sociedade de consumo com um potencial criativo “não-tecnóide”, que a práxis artística corresponde de maneira imediata aos objetivos da Agenda 21.

IV.

A SUSTENTABILIDADE — UM DESAFIO PARA A ARTE?

As duas práticas aqui esboçadas e os mencionados desenvolvimentos da história da arte comprovam que artistas contemporâneos já trabalham há tempo na criação da sustentabilidade, até agora sem relacionar a produção a tal discurso. Mesmo assim, uma prática artística como a de George Steinmann encontra considerável resistência no mundo artístico.

Diferentemente de muitos artistas individualmente, a “indústria de arte”, cada vez mais dominada por mecanismos do mercado, mostra repetidamente uma surpreendente ignorância em relação a questões aparentemente extra-artísticas, em especial às relacionadas à ecologia. Face às distorções e desafios contemporâneos, a sensibilidade para esta “estética coligada”, como sugere a crítica de arte americana Suzi Gablik, é raramente encontrada.³ Por enquanto, o mundo das artes, dominado pelo subjetivismo e pelas exigências do mercado para o marketing pessoal, mostra pouco interesse em abrandar seus limites com os demais setores da sociedade. De um lado, porque as práticas artísticas, que não mais se direcionam imanentemente à arte, mas abrangem, de maneira transdisciplinar, conhecimentos científicos, representam uma ameaça potencial para os monopólios ancestrais de interpretação e mediação. Por outro, a definição da arte como algo pertencente a um domínio especial, isolado de outras esferas societárias cria um valor econômico.

Soma-se aqui ainda um obstáculo quase paradoxal: críticos de arte, que desde os anos 1990 debruçaram-se principalmente sobre a arte ativista ou intervencionista como arte pública, New Genre Public Art ou Arte Contextual, são precisamente aqueles que cultivam às vezes um discurso interno altamente ligado a teorias pós-estruturalistas que resultam justamente naquilo que muitas das citadas práticas artísticas combatem: um mecanismo de exclusão. No terreno do discurso, estabelece-se também uma forma sutil, e ao mesmo tempo impermeável, de exclusividade,

try to combat: a mechanism of exclusion. The realm of discourse also engenders a blend of exclusiveness that is at once subtle and impermeable and that diametrically contradicts the fiercely defended demands for wide-reaching artistic and critical forms. In this context, dialogue with the paradigm of sustainability in the field of the arts ought to explore new theoretical references and promote new horizons of discourse, thus surmounting these all too often suffocating restrictions.

V.

Seen in general terms, a truly constructive dialogue that benefits both parties will only occur in the presence of an understanding that art, since the dawn of Modernity, has increasingly become a *form of knowledge*: a means of perceiving, investigating, and changing the world. From a libertarian standpoint, what differentiates art as a form of knowledge from science as a form of knowledge, while also connecting one with the other, is that the former is a mode of thought that is not based on reason alone as a source of its truth and knowledge, but also draws from intuitive, emotional, imaginative, and sensorial sources.

One of the demands in the Tutzinger manifesto, in which art is considered a form of knowledge and an element in its acquisition, is that artists become more involved in Agenda 21 and in the sustainability debate so that the possibility of mutual gain and the integration of aesthetic knowledge has an effect on the discourse of sustainability, *changing it*.

In the *modus operandi* of art, the sustainability paradigm is viewed, valued, and structured differently—and communicated differently. Externally, for a more general public, such an *innovation of discourse* could constitute an efficient means of making it more vernacular. Internally, in the transdisciplinary dialogue with the sciences, economics, and politics, the form of knowledge that is art demands a degree of openness that cannot always be expected in the institutional sphere.

All concerned must commit to a result-oriented process that is nonetheless open to any result that may come; processes that may breach institutional hierarchies, or perhaps even produce content that rocks systems of an established order. For art as a form of knowledge to be integrated in a beneficial manner, adequate *contexts* and *structures* must be created for it.

We need much more than the existing structures;

we need structures that can offer not only a sporadic dialogue between methods of artistic configuration, on the one hand, and the principles of the theory and practice of sustainability on the other, but which can actually sustain a continuous dialogue. More than ever before, spaces have to be created on the frontiers between art and the various spheres of life that can host, for long periods and at the same time, experimental artistic, scientific, and social work in the name of a sustainable modernity.

One model and possible approach is underway in Florida, USA, with the *Hydrotopia/Hydrophobia: Contemporary Art and Water's Fortunes* project. The goal of this long-term project is for art to contribute to sustainable agriculture in the marshlands and coastal regions, far away from the industrialised agriculture currently in full expansion worldwide. Curated by Mary Jo Aagerstoun and Patricia Watts and in cooperation with Florida Atlantic University, the project will present, from the beginning of 2007, a two-year dialogue among representatives of the various fields of art, science, and administration and from sustainability initiatives in civil society. Based on this mutual learning process, a large international exhibition is being planned for 2009 at the Museum of Art Fort Lauderdale, which, in turn, will be a point of departure for one or more multidisciplinary, artistically-inspired projects.

If the temptations of the transitory functionalisations can be resisted, there may come a flash of mutual inspiration in transdisciplinary and artistic research, creation, and communications projects—whether in conjunction with agriculture, industry, schools, or other companies—drawing the attention of all participants to new points of view. The more the related fields of *art* and *sustainability* promote joint experiments based on common questioning, the greater the chances of the critical and cooperative friction freeing them from their own pressures, thus giving both sides (the spheres of art and of sustainability) the momentum they need to advance.

¹ See: Tutzinger Manifest, <http://www.kupoge.de/iflk/tutzinger-manifest/>.

² Projects like *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005) remain exceptions. (<http://www.ici-exhibitions.org/Exhibitions/BeyondGreen/BeyondGreen.htm#>)

³ Suzi Gablik, "Connective Aesthetics: Art after Individualism" IN: *Mapping the Terrain*, New Genre Public Art, hg. v. Suzanne Lacy (Seattle: Bay Press, 1995), pp. 74–87.

que contradiz diametralmente as próprias exigências veementemente defendidas em favor de formas artísticas e críticas abrangentes. Nesse cenário, uma discussão com o paradigma da sustentabilidade no campo das artes poderia explorar novas referências teóricas e promover novos horizontes de discurso, ultrapassando estas constrictões, muitas vezes asfixiantes.

V.

Visto de maneira geral, um diálogo realmente construtivo que beneficie ambas as partes só acontecerá quando houver a compreensão de que a arte, desde o início da Modernidade, cada vez mais se tornou *uma forma de conhecimento*: um meio de percepção, investigação e mudança do mundo. Num pensamento libertário, o que diferencia a forma de conhecimento da arte do conhecimento da ciência e a ela se iguala é um pensamento que reconheça não apenas a razão como fonte da verdade e do conhecimento, mas também o intuitivo, o emocional, o imaginativo e o sensorial como fontes da verdade e do conhecimento.

Uma das exigências do manifesto de Tutzinger, no qual a arte é considerada conhecimento e elemento de conscientização, é que os artistas se envolvam mais nos processos da Agenda 21 e no debate sobre a sustentabilidade, de maneira que a possibilidade do ganho mútuo e da integração do conhecimento estético tenha efeito no discurso da sustentabilidade, *modificando-o*.

No *modus* da arte, o paradigma da sustentabilidade é visto, valorizado e estruturado de forma diferente — e comunicado de modo diferente. Externamente, para um público mais geral, uma tal *inovação do discurso* poderia constituir uma possibilidade eficiente de sua popularização. Internamente, no diálogo transdisciplinar com as ciências, a economia e a política, a forma de conhecimento da arte exige um grau de abertura que, no âmbito institucional, nem sempre pode ser esperado.

É necessário que todos os participantes se comprometam com processos focados em um resultado e, ao mesmo tempo, abertos a qualquer resultado; que possivelmente transgridam hierarquias institucionais; que talvez produzam conteúdos que abalem sistemas de ordem já estabelecidos. Para que a forma de conhecimento da arte possa ser integrada de maneira proveitosa, é preciso que se criem *contextos* ou *estruturas* adequados.

Precisamos de muito mais do que as estruturas já existentes; estruturas que apresentem não somente

um diálogo pontual, mas um diálogo contínuo entre os métodos de configuração artística de um lado e os princípios da teoria e da prática da sustentabilidade de outro. Cada vez mais, deveriam ser criados espaços no limiar entre a área artística e as diferentes esferas de vida, nas quais se realizassem, por longos períodos, e a um só tempo, trabalhos experimentais artísticos, científicos e sociais, em prol de uma modernidade sustentável.

Um caminho exemplar e possível desenvolve-se atualmente na Flórida, EUA, com o projeto *Hydrotopia/Hydrophobia: Contemporary Art and Water's Fortunes* (título provisório). O objetivo desse projeto de vários anos é que a arte possa contribuir para uma agricultura sustentável nos pantanais e regiões costeiras e longe da produção agrícola industrial que atualmente se expande no mundo inteiro. Com curadoria de Mary Jo Aagerstoun e Patricia Watts, em co-operação com a Florida Atlantic University, o projeto apresentará, a partir do início de 2007, um diálogo de dois anos entre agentes dos campos da arte, ciência, administração, e de iniciativas de sustentabilidade da sociedade civil. Baseado nesse processo de aprendizagem mútuo, planejou-se, para 2009, uma grande exposição internacional no Museum of Art Fort Lauderdale, que será ponto de partida para um ou mais projetos multidisciplinares inspirados artisticamente.

Caso se consiga resistir às tentações das funcionalizações transitórias, é possível que ocorra uma inspiração mútua em projetos transdisciplinares e artísticos de pesquisa, criação e comunicação — seja em conjunto com a agricultura, a indústria, a escola ou com outras empresas. Um meio de despertar a atenção de todos os participantes para novos pontos de vista. Sempre que os campos relacionais *arte e sustentabilidade* promovem experiências conjuntas a partir de um questionamento comum, aumentam as chances de libertação, pelo atrito crítico e cooperativo, das próprias pressões, de modo a permitir a ambos os lados (o universo da arte e o da sustentabilidade) impulso para o seu avanço.

¹ Vide: Tutzinger Manifest, <http://www.kupoge.de/iflk/tutzinger-manifest/>.

² Projetos como *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005) são ainda exceções. (<http://www.ici-exhibitions.org/Exhibitions/BeyondGreen/BeyondGreen.htm#>)

³ Suzi Gablik, "Connective Aesthetics: Art after Individualism." IN: *Mapping the Terrain*, New Genre Public Art, hg. v. Suzanne Lacy, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 74–87.