

M<sup>a</sup> Helena Melim Borges  
Mark Wigley  
Krzysztof Wodiczko


Francisco Ferreira  
Vanda Gorjão  
Francisco Providência

Philippe Duboy  
Alain Corbin

Apolonija Sustersic  
Miguel Palma  
Gert Robijns

Fabriekstraat

# IN SI(S)TU

 Revista de Cultura Urbana - Veículos #0.2



## Índice #0.2 – Veículos

### (editorial)

pág.6

### (entrevistas)

Maria Helena Melim Borges

pág.8

Mark Wigley

pág.22

Krzysztof Wodiczko

pág.34

### (veículos)

*Solitary Traveller*, Francisco Ferreira

pág.46

*Divagação Circense*, Vanda Gorjão

pág.58

*Mensageiros Celestes*, Francisco Providência

pág.66

### (ensaios)

"*Turismo precursor: a vivenda nómada*" de Raymond Roussel

Philippe Duboy

pág.82

*Do lazer culto à classe de lazer*

Alain Corbin

pág.92

### (projectos)

*What If*, Apolonija Sustersic

pág.110

*Homens-Esticador*, Miguel Palma

pág.114

*Hollandse Nieuwer*, Gert Robijng

pág.120

### (acções caseiras)

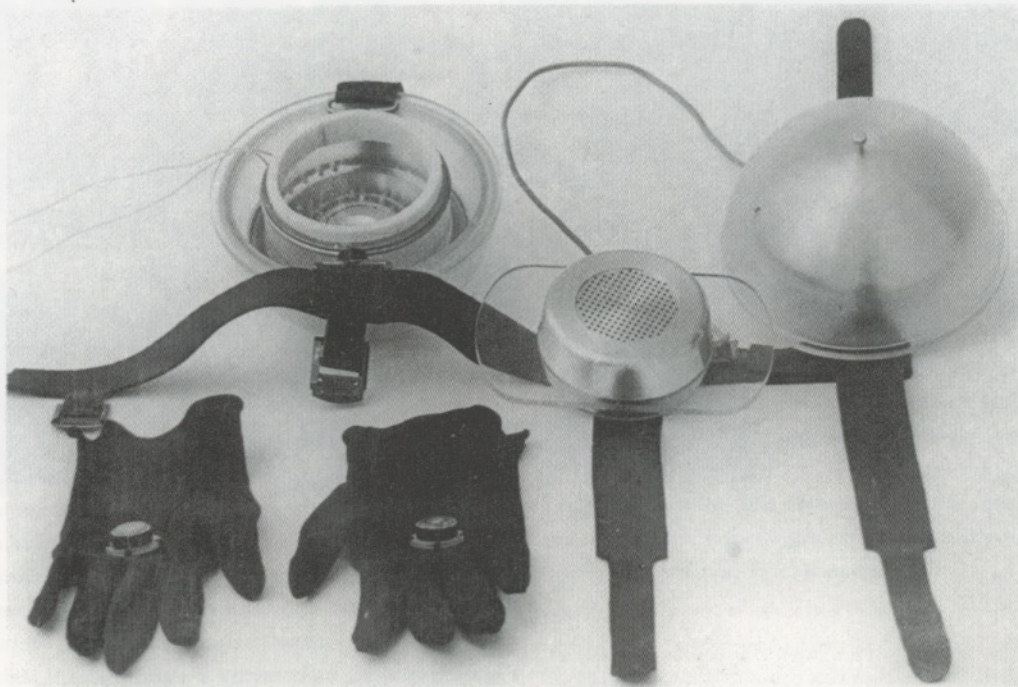
*Fabriekstraat*, In Si<sup>(s)</sup>tu

pág.122

### (versões originais)

pág.131

↓ Krzysztof Wodiczko, *Instrumento Personal*, 1969



Imagens retiradas de: WODICZKO, Krzysztof. *Art Publique, Art Critique* ÉNSB-A, Paris, 1995  
e WODICZKO, Krzysztof. *Instruments, Projections, Vehicules* Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1992

## Princípio da Ligadura

Entrevista  
a Krzysztof Wodiczko

Nascido em Varsóvia, na Polónia ocupada do início dos anos 40, Wodiczko inicia no final da década de 60 a sua formação de *designer* industrial, também em Varsóvia, no curso dirigido na altura por Jerzy Soltan, antigo colaborador de Le Corbusier, com uma proposta de ensino claramente influenciada pelo famoso Vkhutemas, o instituto construtivista soviético, destinado a formar *infiltrados* – *designers* capazes de uma *infiltração* construtiva na sociedade em que se movem, em lugar de simplesmente, a decorar com objectos. Wodiczko voltará frequentemente à relação com as vanguardas históricas e com o construtivismo polaco, no paradoxo de continuar o programa de Katarina Kobre e Wladyslaw Stzreminski: organização dos *ritmos da vida*, através do seu contrário, a produção de impasses e interferências que tornem evidentes os ritmos de vida pesadamente organizados.

O programa da síntese das suas influências que Wodiczko elabora é o entendimento desdobrado do *design* como instrumento e veículo de alargamento do real, do desvendar maior dos seus contornos, e da inclusão decidida neste real dos exilados pelo movimento social que o produz. Partindo da consciência de um défice de realidade – a incapacidade de alguns elementos constitutivos do real se fazerem ver enquanto tal, através de um efeito que qualifica a transparência e que os torna invisíveis ao olhar colectivo –, a função que Wodiczko atribui aos seus veículos e instrumentos é produzir opacidade, tornar estes dados do real novamente opacos e capazes de provocar, pelo menos, tropeções ao normal desenrolar da vida social.

A imposição ética de tal programa conduz o artista/*designer* a uma formulação funcional absurda, pois a solução proposta, no que seria um *modus operandi* normal no universo de expectativas da prática do *design* – resolver problemas –, ao funcionar apenas enquanto tal, seria absurdamente cruel e socialmente inaceitável: seria a solução para problemas que não deviam eles próprios existir.

É, no entanto, este o paradoxal movimento que torna os projectos de Wodiczko tão eficazes e perturbadores. Este *design* absurdo é simultaneamente tanto mais eficaz na denúncia das privações para que alerta quanto mais evidenciar a respectiva resolução dentro do seu programa funcional. Quanto mais absurdamente se aproximar de uma aparente solução, mais poderoso se torna no gesto de voltar a incluir no real os que dele tinham sido expulsos.

Neste processo de projecto, a virtuosidade herdada da concepção clássica de instrumento, no sentido musical, implica a *response-ability*, um jogo de palavras que descreve a responsabilidade como habilidade de responder, obrigação retórica associada à prática ética; como obrigação de tornar legível esta produção de real, de modo a, simultaneamente, denunciar a sua falta e evidenciar a sua necessidade.

Este processo implica não apenas o autor, mas os "operadores" dos seus veículos numa performance que coloca este *design* como plano de intercepção entre os vários níveis de realidade, a oficial e a latente. Um plano imaginário capaz de activar a comunicação e as estratégias que a suportam através de um impasse ou de uma violenta interrupção do quotidiano, criando um micro-enredo no interior do qual a comunicação se torna outra vez possível. Objectos que equalizam os pólos, numa continuidade entre cena e cenário que lhes permite mediar eficazmente entre lados opostos do tecido social.

Ao evidenciarem a sua própria plausibilidade, os objectos afectam aqueles a quem aparentemente se destinam, construindo como adereços e enredo a cena entre as pessoas, em que os intervenientes não são equiparados socialmente, mas apenas equiparados na sua dignidade de cidadãos, actores com igualdade de direitos na vida da polis.

É a desmesurada ambição de transformar o mundo, a urgência de o fazer e a crueldade de implicar o colectivo através de uma continuidade brechtiana entre actor e espectador — na qual todos se tornam actores de pleno direito —, que torna a obra de Wodiczko aparentemente tão acessível ao cinismo crítico ou a uma pretensa desmontagem dos seus conteúdos baseada na inutilidade da resolução dos problemas que enuncia. O "princípio da ligadura" (*bandage principle*) talvez esclareça um pouco acerca do lugar exacto destes objectos: como a ligadura, eles não são em si instrumentos terapêuticos, apenas protegem um processo de cura que se desenvolve a montante e, também como a ligadura, protegem a ferida mas evidenciam o seu sinal ou escândalo. Talvez o único escândalo seja escandalizarmo-nos com a vontade de transformar o mundo.

O que propusemos a Wodiczko, mais do que uma entrevista, foi uma viagem, através das suas obras e também da sua diáspora, em que as perguntas foram quase substituídas por ligeiras inflexões e mudanças de direcção. O itinerário incompleto da entrevista, de Varsóvia a Paris, mereceria uma outra visita, agora a Boston, no Center for Advanced Visual Studies, onde Wodiczko produz novos instrumentos. (JM)

**JOAQUIM MORENO** — Penso que deveríamos começar por uma questão muito simples: como é que, de *designer* com formação académica, que desenha instrumentos ópticos numa empresa estatal, passa, em finais dos anos 60, para o desenho do *Instrumento Pessoal* [1969], transferindo-se para o domínio da arte e da intervenção social?

**KRZYSZTOF WODICZKO** — Não é fácil responder a essa pergunta na medida em que não se tratou da passagem de um campo para outro, da transferência de uma esfera de preocupações para outra. Eu estava a trabalhar

## Princípio da Ligadura

como *designer* industrial e simultaneamente fazia exposições, estava ainda ligado à Associação dos Designers Industriais da Polónia (uma organização independente, sem subsídios estatais); nessa altura, ensinava *design* industrial na Escola Politécnica na óptica da engenharia mecânica, e era também assistente de princípios básicos de fundamentos de *design*, mas tinha a esperança de não vir a sentir a necessidade de mudar, de poder continuar a trabalhar em diferentes áreas. Foi quando fui viver para o Canadá, em 1977, que praticamente deixei de trabalhar em *design* industrial porque era difícil esse género de trabalho na América do Norte. Nessa altura ensinava no departamento de *design* industrial do Ontario College of Art. Ao longo de um extenso período de tempo, deixei de trabalhar na área tradicional do *design*, ensinando e trabalhando cada vez mais com um pé no mundo da arte.

JM — Esse percurso parece tê-lo levado na direcção daquilo que uma vez designou como o programa de Jerzy Soltan: produzir infiltradores.

KW — Uma *quinta coluna*. Em termos práticos, força transformadora. Soltan esperava que do *design* industrial — expressão que ele não usou — decorresse uma qualquer forma de prática intelectual orgânica. A questão é então a de saber até que ponto comecei a funcionar dentro dos parâmetros da cultura artística decorrente deste *design* industrial. Mas não é assim tão difícil — não deveria ser assim tão difícil — trazer a prática do *design* para a esfera da obra de arte. Vários membros da vanguarda o fizeram antes de mim, só que nós estamos constantemente a esquecermo-nos disso; dos futuristas, aos constructivistas e também à cultura *Pop* dos anos 70, há uma grande continuidade.

JM — Não estará a reflectir sobre essa continuidade quando afirma que a única forma de manter vivo o programa de Streminsky, de construir os *ritmos da vida*, era acabar com os ritmos já muito pesados? Para desmontar estes ritmos, este *design* funciona na direcção oposta.

Ao evidenciarem a sua própria plausibilidade, os objectos afectam aqueles a quem aparentemente se destinam, construindo como adereços e enredo a cena entre as pessoas, em que os intervenientes não são equiparados socialmente, mas apenas equiparados na sua dignidade de cidadãos, actores com igualdade de direitos na vida da polis.

É a desmesurada ambição de transformar o mundo, a urgência de o fazer e a crueldade de implicar o colectivo através de uma continuidade brechtiana entre actor e espectador — na qual todos se tornam actores de pleno direito —, que torna a obra de Wodiczko aparentemente tão acessível ao cinismo crítico ou a uma pretensa desmontagem dos seus conteúdos baseada na inutilidade da resolução dos problemas que enuncia. O "princípio da ligadura" (bandage principle) talvez esclareça um pouco acerca do lugar exacto destes objectos: como a ligadura, eles não são em si instrumentos terapêuticos, apenas protegem um processo de cura que se desenvolve a montante e, também como a ligadura, protegem a ferida mas evidenciam o seu sinal ou escândalo. Talvez o único escândalo seja escandalizarmo-nos com a vontade de transformar o mundo.

O que propusemos a Wodiczko, mais do que uma entrevista, foi uma viagem, através das suas obras e também da sua diáspora, em que as perguntas foram quase substituídas por ligeiras inflexões e mudanças de direcção. O itinerário incompleto da entrevista, de Varsóvia a Paris, mereceria uma outra visita, agora a Boston, no Center for Advanced Visual Studies, onde Wodiczko produz novos instrumentos. (JM)

JOAQUIM MORENO — Penso que deveríamos começar por uma questão muito simples: como é que, de *designer* com formação académica, que desenha instrumentos ópticos numa empresa estatal, passa, em finais dos anos 60, para o desenho do *Instrumento Pessoal* [1969], transferindo-se para o domínio da arte e da intervenção social?

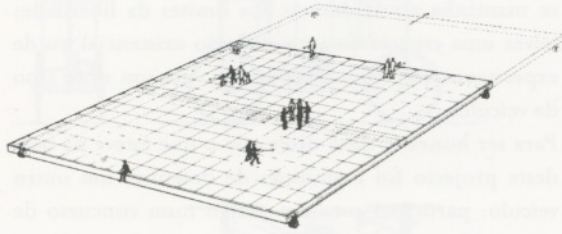
KRZYSZTOF WODICZKO — Não é fácil responder a essa pergunta na medida em que não se tratou da passagem de um campo para outro, da transferência de uma esfera de preocupações para outra. Eu estava a trabalhar

como *designer* industrial e simultaneamente fazia exposições, estava ainda ligado à Associação dos Designers Industriais da Polónia (uma organização independente, sem subsídios estatais); nessa altura, ensinava *design* industrial na Escola Politécnica na óptica da engenharia mecânica, e era também assistente de princípios básicos de fundamentos de *design*, mas tinha a esperança de não vir a sentir a necessidade de mudar, de poder continuar a trabalhar em diferentes áreas. Foi quando fui viver para o Canadá, em 1977, que praticamente deixei de trabalhar em *design* industrial porque era difícil esse género de trabalho na América do Norte. Nessa altura ensinava no departamento de *design* industrial do Ontario College of Art. Ao longo de um extenso período de tempo, deixei de trabalhar na área tradicional do *design*, ensinando e trabalhando cada vez mais com um pé no mundo da arte.

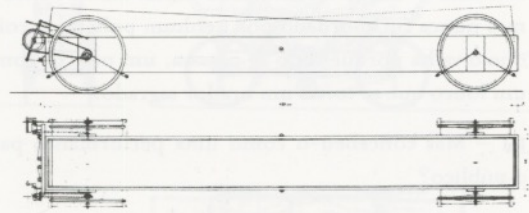
JM — Esse percurso parece tê-lo levado na direcção daquilo que uma vez designou como o programa de Jerzy Soltan: produzir infiltradores.

KW — Uma *quinta coluna*. Em termos práticos, força transformadora. Soltan esperava que do *design* industrial — expressão que ele não usou — decorresse uma qualquer forma de prática intelectual orgânica. A questão é então a de saber até que ponto comecei a funcionar dentro dos parâmetros da cultura artística decorrente deste *design* industrial. Mas não é assim tão difícil — não deveria ser assim tão difícil — trazer a prática do *design* para a esfera da obra de arte. Vários membros da vanguarda o fizeram antes de mim, só que nós estamos constantemente a esquecermo-nos disso; dos futuristas, aos constructivistas e também à cultura *Pop* dos anos 70, há uma grande continuidade.

JM — Não estará a reflectir sobre essa continuidade quando afirma que a única forma de manter vivo o programa de Streminsky, de construir os *ritmos da vida*, era acabar com os ritmos já muito pesados? Para desmontar estes ritmos, este *design* funciona na direcção oposta.



KW — É não-*design* mas é também *design*. Não é uma vanguarda, se bem que a tradição da vanguarda tenha evoluído nos anos 70 para um modo mais desconstrutivo de intervenção na cultura popular em diferentes planos, como aconteceu com o movimento Fluxus. Não tenho a certeza de eu próprio não ter sido a tal ponto deformado por esses movimentos. No contexto da década de 70, na Polónia, tornou-se absolutamente claro que o envolvimento orgânico na infiltração crítica da indústria e do tecnocrático aparelho comunista, através do *design* industrial, era possível apenas dentro de determinados limites. De modo que, naturalmente, ao meu espírito ocorreram outras opções em resultado do reconhecimento das limitações desse tipo de envolvimento crítico positivo. Depois, surge a necessidade de encontrar uma contrapartida e foi por isso que surgiu o *Instrumento Pessoal*; na realidade, ele foi desenhado com a ajuda de um estúdio de música electrónica e experimental de Varsóvia onde eu trabalhava como consultor de *design*. Outros componentes foram fabricados na Polish Optical Works, onde eu trabalhava como responsável do departamento de *design* industrial. O *Instrumento Pessoal* foi então apresentado numa galeria de arte contemporânea de Varsóvia — a Galeria Foksal —, que o considerou importante e, a partir daí, passei a fazer parte do grupo da galeria. Foi uma possibilidade de pensar o *design* no âmbito de uma experiência de menor escala, ou melhor, não de uma experiência mas em nome da experimentação, uma espécie de intervenção ou inserção de um ponto de vista diferente, ou o reconhecimento de necessidades



de que ninguém queria ouvir falar ou que não eram oficialmente discutidas. É preciso ouvir o mundo exterior de forma a dar mais poder e força ao processo de interpretação do que se passa à nossa volta. Era a isso que o *Instrumento Pessoal* aludia.

Já toda a gente o fazia, toda a gente lia nas entrelinhas, interpretando mais ou menos discretamente as canções oficiais e tentando abrir caminho neste meio envolvente totalmente desenhado, nesta obra de arte que a Polónia era, para cada um a desfazer e encontrar um lugar para a sua alma e subjectividade, consolidando a sua posição.

JM — Eu estava a pensar no *Instrumento Pessoal* como um instrumento clássico, no sentido musical do termo.

KW — Não é um instrumento mas tem uma qualidade instrumental: ele conduz ao desenvolvimento da virtuosidade. É um instrumento, se bem que ninguém, exceptuando o artista, consiga ouvir que tipo de virtuosidade é esta. Contudo, é claro, o público estava lá, a imaginar o que se estava a passar, à distância, a ver alguém nadar através dos sons. A disrupção performativa por oposição ao *continuum* linear do modo oficial, do meio envolvente por contraposição com esta tentativa dramática de nadar no oceano a que chamam cidade. A tentativa de expor o som e de expor os outros, de criar uma sinfonia na nossa própria composição é também decomposição, é as duas coisas... não encontro uma palavra clara para designar este tipo de obra. É claro que existe a ironia, o humor, sem dúvida, embora nem todos o reconhecessem de

imediatamente — o que tornava tudo ainda mais cómico — mas nunca fui abordado por nenhum polícia ou coisa que o valha porque tudo se passava, um pouco, como um louco que se torna um orador sagrado.

JM — Mas concebeu-o como uma performance para o público?

KW — Era para mim. Claro que um amigo tirou fotografias (é por isso que dispomos de imagens). Era um colega meu, um *designer* industrial que depois se mudou para Viena e se tornou assistente de Hollein. A partir desse mundo do *design* industrial, também ele se movia rumo a novas águas.

JM — A seguir passou do *Instrumento Pessoal* para o *Veículo* [1973], procurando analisar a questão de saber como movimentarmo-nos num sistema pré-determinado. O veículo é desenhado de forma muito mecânica, muito elementar, com a plataforma pendular que o puxa sempre na mesma direcção.

KW — Era uma metáfora num grau superior ao do instrumento. O *Instrumento* evidenciava a espécie de armadilha, de silêncio, de uma forma muito mais activa. O *Veículo* relevava mais a ordem da performance... é claro, mais uma vez não havia ninguém, mas a ideia é que ele actuasse de forma metafórica. Compreendi que estava certo quando o desenhei para mim mesmo. Eu fazia parte da *intelligentsia* polaca, quero eu dizer, expondo a ilusão da *intelligentsia* mais do que a ilusão da liberdade.

Isso traduz-se automaticamente em movimento preconcebido na estrada dessa espécie de futuro com que Gierek, e com ele o comunismo soviético tecnocrático e autoritário de pendor liberal, tornava acessível a qualquer artista tudo aquilo a que aspirasse desde que não fosse nada de político ou de intrinsecamente ético. O projecto sendo quase aceitável, tornava-se um pouco arriscado e difícil porque o veículo avançava muito lentamente e, com o trânsito, era muito estranho. Mas a polícia não interveio porque percebia que aquilo

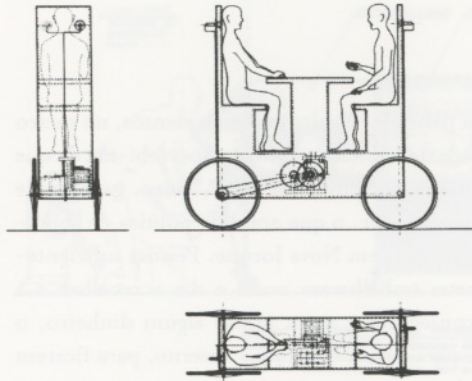
se mantinha ainda dentro dos limites da liberdade; talvez uma espécie de auto-reflexão existencial ou de experimentação técnica tendo em vista um novo tipo de veículo.

Para ser honesto, devo dizer que o que esteve na base deste projecto foi a ambição de desenhar um outro veículo: participei com um amigo num concurso de criação de uma nova bicicleta organizado por uma empresa japonesa, mas retirei-me do concurso porque tinha ideias que tinham outras implicações.

Levei um ano e meio, exclusivamente e sozinho, a completar este projecto, algo que não voltei a fazer. Depois de o terminar tive aquilo a que se chama um esgotamento nervoso. Quando o mostrei aos meus amigos, ninguém o compreendeu, todos queriam que o veículo andasse para trás e para a frente, como uma máquina de tipo wittgensteiniano, auto-referencial, fenomenológica e tremendamente patética; mais tarde, pessoas como o Vito Acconci, por exemplo, achavam que o veículo devia andar em sentido contrário ao do passeio. Havia, portanto, duas escolas de pensamento diferentes, nenhuma das quais se aproximando da minha própria escola de pensamento, de modo que tive de mobilizar todos os meus recursos emocionais para me bater por este movimento unidireccional da máquina.

JM — Podemos pensar nisso como uma performance ou ver aí uma trama, um enredo, que o próprio *design* traduz em movimento, numa forma de locomoção, no modo como as coisas funcionam. Neste enredo, alguém parece mover-se de um lado para o outro dentro de uma imensa caixa...

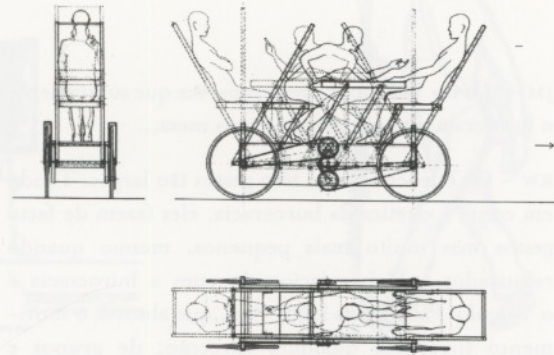
KW — ... Que se move numa direcção, rumo à possibilidade de redireccionar o movimento dos outros ou uma espécie de relação emocional e intelectual que eles mantêm com o seu próprio movimento. O enredo pode tomar a cidade como um palco em que se fazem sentir importantes limitações ou possibilidades de espaço público, um palco físico no qual as pessoas agem de acordo com certas regras de conduta e dados



padrões de percepção, que as leva a ver determinadas coisas e a não ver outras ou a andar demasiado depressa ou devagar, mas sempre de uma forma prescrita. Pode dizer-se que o *Instrumento* e o *Veículo* eram uma concretização metafórica de uma situação em que todas as outras pessoas funcionavam e, nesse sentido e com algum atraso, eu esperava que alguns conseguissem divisar o programa oculto. Para mim era muito importante descodificar o mundo em que vivia e isso ajudava-me a prosseguir outros projectos.

JM – Estava a pensar nos motivos que o levaram a viver no Canadá... tentando enquadrar esta mudança nos veículos, do *Veículo-Café* [1977-79] para o *Veículo-Cafeteria* [1977-79].

KW – A maior parte dos emigrantes não escolhe nada, acaba em determinados lugares por força de uma cadeia de circunstâncias; só as pessoas com dinheiro escolhem para onde ir. Para responder à sua pergunta, levar-me-ia uma hora a enumerar-lhe a cadeia de circunstâncias que explicam o facto das autoridades polacas me terem dito para me dirigir ao Consulado da Polónia em Toronto, para me anunciarem que o país tinha chegado à conclusão de que eu vivia no Canadá permanentemente. Isto aconteceu apenas um ano e meio depois de eu deixar a Polónia e oito anos passaram antes de eu poder visitar o meu país. Algo de semelhante ao que se passou com o regime franquista. Eu não era um activista político nem coisa parecida, mas tanto as autoridades fronteiriças americanas e canadianas como a polícia secreta polaca, tudo faziam



para impedir as pessoas de se movimentarem livremente pelo mundo. Talvez em França ou em alguns outros países os polacos pudessem viver, mas sempre e apenas depois de aceitarem pagar um preço – o estatuto de refugiados políticos – e seriam sempre objecto de uma vigilância constante...

JM – Era o mecanismo de vigilância que impelia o *Veículo-Café*.

KW – Isso correspondia à cultura intelectual na Polónia. Reais ou imaginários, eles estavam em todo o lado. Podíamos discutir o que bem entendéssemos no café mas, de uma forma ou de outra, tudo o que dizíamos era ouvido e gravado em algum lado e processado por um qualquer departamento do Estado, o que desencadeava uma qualquer acção da parte deles, como fazer deslocar para esses cafés algumas pessoas para difundir rumores orquestrados. Quando as coisas acabavam por ficar fora de controlo, fechavam o café; muitos acabaram por encerrar na década de 70, durante as greves. Mas naquela altura estavam abertos, por isso os microfones estavam ligados e as conversas continuavam, não paravam...

O *Veículo-Cafeteria* era americano, sublinhava aspectos mais comportamentais, o estilo expressivo. Mas era a expressão gestual, corporal, associada ao diálogo, à discussão ou à confissão. O exercício dos poderes expressivos da comunicação é tipicamente americano; não é um intercâmbio de natureza intelectual, em que usemos o nosso corpo, o corpo pensante em lugar do corpo biológico. Esse era um café de tipo mais nova-iorquino.

JM – Mas no *Veículo-Cafeteria* parece que subitamente o burocrata vem sentar-se à nossa mesa...

KW – Os burocratas não têm gestos tão largos. Tendo em conta a estética da burocracia, eles fazem de facto gestos mas muito mais pequenos, mesmo quando rebuscados... Mais relacionado com a burocracia é o *Veículo-Plataforma* [1977-79], que absorve o movimento livre, em qualquer direcção, de grupos e de indivíduos; com algum atraso, esse movimento acumulado, graças a um sistema pneumático, acaba por fazer deslocar a plataforma. Esta é, portanto, uma espécie de *ágora* sobre rodas. Há aqui vestígios de uma forte relação com um conceito neo-clássico de espaço público. E então vemos que aquela pequena pessoa sentada na extremidade, a olhar para trás – não é nostalgia mas uma espécie de reflexão – sou eu.

JM – A questão seguinte prende-se com o nomadismo... do Canadá seguiu para os Estados Unidos, mais precisamente para Tompkins Square Park, em Nova Iorque.

KW – Essa é sempre uma boa rota para entrar nos EU, porque nos sentimos menos entusiastas. As diferenças entre o Canadá e os EU esclarecem-nos melhor sobre os problemas tanto da realidade canadiana como do sistema sócio-económico americano.

Naquela altura o número crescente de sem-abrigo entrava pelos olhos dentro. Em 1987, eram cerca de 100 000 e isso chocava todos os que vinham de outros países mas sobretudo os que vinham do Canadá, que naquele tempo não tinha semelhante problema. Era o resultado da política do Reagan: uma espécie de *capitalismo selvagem* a que chamavam *neo-liberalismo radical*. Isso significava que as pessoas que tinham alta dos hospitais psiquiátricos, eram libertadas para morrer [na rua]. Havia batalhões de pessoas saudáveis que não podiam aceitar viver em abrigos, pois eram locais perigosos, onde podiam ser roubadas, mortas ou adoecer. De modo que, de repente, vemos uma massa de pessoas

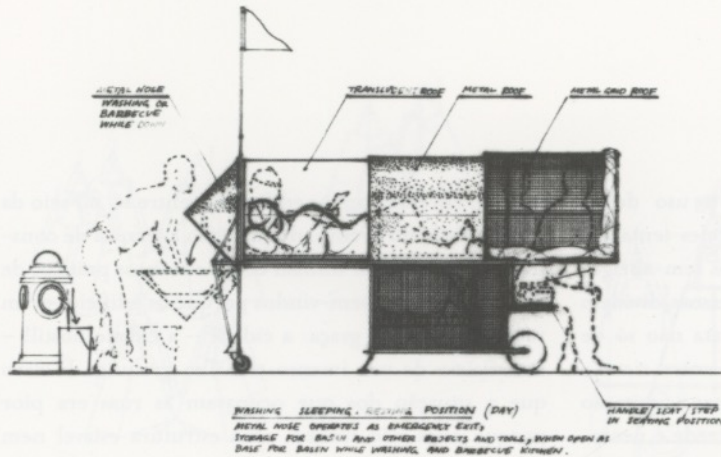
a viver em parques e à volta de monumentos, no metro e na entrada de edifícios públicos. Apercebi-me de que alguns batalhavam, juntavam metal, vidro, garrafas de plástico para vender, o que era uma política de sobrevivência praticada em Nova Iorque. Pessoas suficientemente fortes trabalhavam noite e dia a recolher e a vender, conseguindo assim juntar algum dinheiro, o suficiente para comerem ou, no Inverno, para ficarem num hotel – mas sem nunca deixarem as ruas.

Há uma ironia em tudo isto, uma contradição talvez, naquilo a que chamaram "o sistema". Pensei, portanto, que poderia fazer um veículo a partir desta contradição, de a torná-la visível e expressa. Essas pessoas podiam ter um sistema auxiliar, sobreviver e as suas condições de vida melhorarem um pouco.

O *design* era, pois, necessário. Alguns deles também eram *designers* e tinham um forte potencial. Qualquer esforço para melhorar os carrinhos das compras tem um limite e não podemos usá-los para todas essas funções que não deviam existir. A essas funções inaceitáveis podemos chamar uma espécie de funcionalismo escandaloso, ou ainda um funcionalismo de emergência.

Uma pessoa que manobra equipamento especificamente concebido para dadas funções é investida de legitimidade. Se essa pessoa não é bem vista pelos outros, estes têm de reconhecer que o objecto, equipamento ou necessidade, não pode ser negada se comprovadamente funcional. Esse pode ser o poder pervertido do funcionalismo. Claro que isso conduziria ao tipo de funcionalismo pelo conceito estético e a uma mutação das funções em geral.

Podemos invocar ainda as mais variadas razões para a visibilidade, uma questão de vida ou morte, mas também uma questão de direitos. De forma intuitiva, as pessoas sem abrigo tentam tornar-se visíveis, chegam mesmo a dormir nos locais mais expostos, porque mais seguros. Eu tinha esperança de que, uma vez o *Veículo Sem-Abrigo* [1988] concluído, ganhasse forma uma *Oficina* para que mais tarde eles pudessem modificá-lo, construir outros modelos com a ajuda de patronos e



apoiantes "com abrigo". Simultaneamente desenvolver uma organização em rede para ajudar a mantê-los e assegurar a sua produção. Essa *Oficina* seria algo mais do que um local de trabalho, uma base ou uma associação laboral.

JM – O veículo actua ao nível da pele social, algo a que chamaríamos o signo, o decoro, algo que essas pessoas perderam. Elas não podem decidir, como as pessoas normais, sobre o modo como se apresentam, sobre o decoro, por isso perdem essa pele...

KW – Elas tentam, muitas delas têm um carácter fortemente empreendedor...

JM – Abordei a questão da pele social e do decoro a respeito do incrível engarrafamento mental de Nova Iorque. Quando falo de pele, refiro-me a uma reincorporação, ao facto de cada um esculpir o seu próprio espaço corpóreo. Subitamente 100 000 sem-abrigo, cada um com o seu *Veículo Sem Abrigo* – é um incrível takeover!

KW – O tipo de imagem mental paranóica sobre a qual trabalhei funciona porque o *design* é tido como uma solução para os problemas – este é um velho anseio modernista –, de modo que na imaginação do homem da rua assistia-se ao início de uma invasão de centenas de milhar de veículos; aqueles que viviam em apartamentos tornar-se-iam ilegítimos e a cidade seria tomada de assalto por estranhos. Mas quem são os estranhos? O receio era que, quando os estranhos se tornassem locais, os locais se tornassem estranhos, que

houvesse uma inversão – e na verdade é disso mesmo que se trata, porque eles não são estranhos, eles são o resultado de uma cidade em transformação, conhecem-na melhor do que ninguém, porque vêem o que lhes acontece, vêem a cidade como um sintoma, como uma doença, vêem a cidade do ponto de vista da ferida, de modo que têm uma visão amargurada mas muito profunda. O assistente que trabalhava comigo no veículo tinha uma licenciatura em arquitectura e além disso era prostituto, tinha grande conhecimento e capacidade de compreensão e contacto com pessoas que viviam em apartamentos, compreendia a importância da arquitectura – negativa, presumo. Estamos a falar de um público muito complexo, um público social, os operadores do veículo poderiam tornar-se performers, eles tinham aprendido o modo não só de desenvolver uma obra de grande vulto mas também de canalizar atenção, de responder a outro tipo de questões, pondo em causa, indagando e argumentando sobre o veículo, com todos os circundantes, mediando. Se as pessoas fizessem perguntas – quanto custa?, de que é feito?, que função tem este ou aquele componente?, porque é que está a fazer isto com isto?, e como é que está a fazer isso?, e quantas vezes? –, acabaria por surgir a questão: quando você se torna um sem-abrigo, como é que você se chama, o que é que aconteceu? Porque é que você decidiu viver na rua? Tudo isso ajuda a desfazer algumas falsas ideias. Muitas dessas pessoas falam várias línguas e indubitavelmente muitas estão psicologicamente preparadas para serem grandes actores e oradores.

Cerrou-se um certo conflito porque o uso desses veículos alargou o campo de trabalho, eles tentaram várias zonas, sem a autorização de outros sem-abrigo, ameaçando o território destes. Essas pessoas dividem a cidade em zonas, de modo que se trata não só de atravessar fronteiras sócio-económicas, entre ricos e pobres, como ainda, para singrar, de obter a aceitação de outros sem-abrigo. É por isso que a rede é necessária e não seria fácil introduzir novo equipamento susceptível de abrir a um operador mais possibilidades do que a outros.

Encontramos aqui questões subjacentes que quase chegaram a ser encaradas; houve alguns sem-abrigo que nos pediram para fundar a *Oficina*, num recém-criado centro cultural, instalado num edifício abandonado de Nova Iorque. Eu estava disposto a meter mãos à obra, havia algum dinheiro, proveniente de fontes várias, mas infelizmente a polícia deitou o projecto por terra, atacaram o edifício, expulsaram toda a gente. A certa altura todos os sem-abrigo foram expulsos dos parques e das zonas limítrofes de Manhattan, tiveram de atravessar o rio e sem o apoio dos "com-abrigo", perderam contacto com vários grupos; enfraqueceram muito, política e economicamente, e a sua visibilidade diminuiu. É claro que o *Veículo dos Sem-Abrigo* deixou de ser capaz de dar resposta ao problema; por outro lado, eu deixei o país, depois de desenhar uma nova versão do veículo.

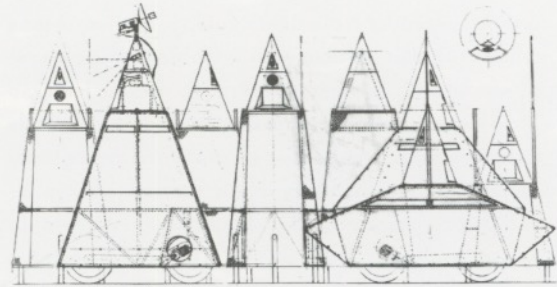
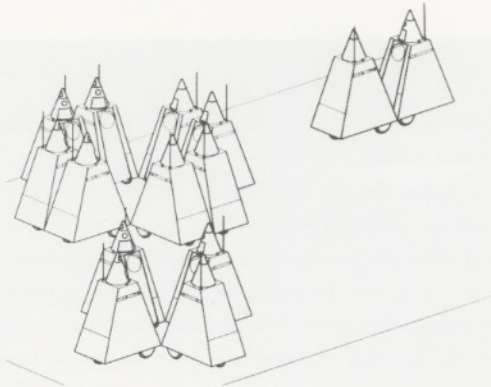
JM – O *Carro Polis* [1991] era, num certo sentido, uma actualização do outro Veículo que procurava dar resposta a necessidades organizacionais e comunicacionais por forma a viabilizar uma rede de comunicação e difusão.

KW – Sobretudo entre os sem-abrigo que ocupam edifícios, há uma grande compreensão da utilidade da tecnologia da comunicação. Os *squatters* daquele tempo tinham, por exemplo, alguns sistemas de alarme, altifalantes, telefone, fax e electricidade. A ocupação era uma forma complexa de habitar. Na realidade, os

*squatters* preparavam os edifícios e, entre si, no seio da comunidade do prédio, dominavam a técnica de construção; aqueles que tinham conhecimentos práticos de construção eram bem-vindos porque os edifícios eram reconstruídos, de graça: a cidade – a cidade hostil! – beneficiava de um imenso trabalho gratuito. É claro que a situação dos que ocupavam as ruas era pior porque esses não tinham uma estrutura estável nem infra-estruturas.

De modo que pensei em unidades móveis passíveis de melhorar a situação dos ocupantes das ruas, elevando-a para o nível da dos ocupantes de edifícios, o que representaria um passo importante. E assim desenhei um projecto de unidades móveis, para passear, andar de carro, dormir e ainda como unidades de comunicação, capazes de gravar e transmitir programas de umas para as outras mas também para quem quer que tivesse acesso a um aparelho de televisão ou de rádio (com algumas estações retransmissoras na cidade) ou mesmo trocar ou vender alguns programas às principais cadeias e a cadeias alternativas. Isso ajudaria os sem-abrigo em geral, que assim poderiam criar programas culturais destinados a toda a população sem abrigo e à cidade em geral. Poderiam ainda desenvolver um sistema de alarme que ajudasse as pessoas a defender-se ou a fugir à hostilidade da polícia, dos guardas dos parques, dos tractores dos agentes imobiliários e de outras unidades para-militares.

Havia também a possibilidade de participar em eleições, a possibilidade de os sem-abrigo conseguirem alguma representação na assembleia municipal, uma vez que eles têm direito de voto. Em Nova Iorque, o direito do sem-abrigo votar ora se perde ora se recupera porque ele pode dizer "a minha morada é este banco de jardim, por isso a minha freguesia é esta e é por isso que voto". Isso é de facto importante, sobretudo nas eleições municipais. Mas, com a rede de meios de comunicação, os sem-abrigo poderiam constituir um círculo eleitoral e até apresentar vários candidatos e moções.



↑ Krzysztof Wodiczko, *Poliscar*, 1991

Cada um destes veículos seria equipado com uma série de mecanismos de comunicação e ajudaria a pessoa a dormir e viver dentro dele; formariam assim unidades coletivas e acampamentos, que se poderiam conjugar com acampamentos dos sem-abrigo, onde há tendas e outras formas de alojamento. Na altura eu achava isto possível, hoje nem tanto, porque os sem-abrigo foram expulsos até do Thompinks Square Park, onde se situa a chamada *Dickinsville*, em homenagem ao mayor Dickins. Foram, portanto, deslocados mas havia ainda grandes parcelas devolutas no East Village.

Eu trabalhava com um indivíduo que estava metido em comunicação, um elemento mediador nos acampamentos dos sem-abrigo, que congregava a confiança de todos. Foi ele o primeiro a subscrever a ideia de que outras possibilidades se nos abriam. Os *squatters* estavam também interessados, um era fotógrafo, tinha um estúdio de fotografia num edifício abandonado; na verdade, fotografava as pessoas, já não era um squatter. E havia montes de *squatters* altamente profissionalizados, *designers*; profissionais de comunicação social, etc. Essa ligação entre os *squatters* e o comércio era, pois, possível naquela altura.

Esse carro chamava-se *Carro Polis* (*Poliscar*) por razões polémicas. Se não soubermos qual é a sílaba acentuada, torna-se *Police Car* (carro da polícia) em vez de *Poliscar*. Há uma relação entre polis e polícia, por isso há uma relação entre os carros da polícia e os Carros Polis; as pessoas podem ver uma possível negociação entre estes dois tipos de veículos em Nova Iorque.

Mas, uma vez mais, não passou da fase de modelo

semi-operacional, um modelo de tamanho real, só para ver e testar, e ficou por aí. Vários desenhos ajudaram-me a perceber o que mais poderia eu fazer depois do *Veículo do Sem-Abrigo*.

O passo seguinte deu-se em Paris (porque, depois de desenhar o *Carro Polis*, uma das razões por que não o levei por diante foi o facto de ter mudado de país). Comecei a ensinar e a trabalhar na *École des Beaux-Arts* em Paris e compreendi que, apesar de a questão dos sem-abrigo ser aqui candente, era sobrelevada pela questão dos emigrantes em geral, num contexto de xenofobia. De modo que trabalhei num outro equipamento para outro tipo de população deslocada, uma espécie de nómada urbano, mas de tipo diferente. Porém, a verdade é que, sem o *Carro Polis*, eu não estaria preparado para me centrar mais profundamente na possibilidade de criar um *media* alternativo que pudesse ser operado por alguém que não tem uma presença forte.

JM – Através de uma imagem mediática...

KW – Não, apenas para ajudar a tornar mais próximos aqueles que não querem ouvir.

Era, portanto, um objecto que eu considerava necessário, era um verdadeiro equipamento de comunicação. Com este equipamento o *Bastão do Estrangeiro* [1992] os emigrantes têm uma dupla presença: há um actor e uma personagem. Normalmente, não vemos o locutor de televisão ao lado do aparelho através do qual ele fala mas, se o vissemos, haveria a possibilidade de o locutor explicar as coisas ou mesmo negar o que acabara de

dizer ou suspender o discurso e então juntar-se-ia uma grande multidão, alguém viria... Como se o locutor se postasse ao lado de si mesmo. Prefiro não me levar tão a sério e ajudar os outros psicologicamente e, depois de gravar, regravar, registar por escrito e oralmente todas as experiências traumáticas ou pós-traumáticas, o processo de preparação está concluído, tudo está contido aí, é um contentor, basta abri-lo. Depois disto feito, a pessoa que o manuseia torna-se muito educada, muito mediática, torna-se real.

Mas é importante referir que, no processo de registo inspirado por este instrumento, algo acontece no interior do utilizador, o que constitui metade do projecto, sobre a qual os críticos e os comentadores nunca se debruçaram porque toda a gente está interessada na relação entre o objecto, as suas várias funções na rua, o público e os outros. Mas na verdade essa parte não aconteceria se o utilizador não desenvolvesse a capacidade de falar e encontrar palavras e metáforas para experiências impossíveis e também para inserir valores preciosos nos contentores, a parte central da bengala. Registrar o rosto e registar a voz envolve uma grande dose de frustração, é preciso voltar atrás e tentar de novo. Às vezes leva duas semanas ou um mês mas, ainda assim, só pessoas que conheceram o inferno sobrevivem ao inferno e de algum modo precisam de dar um novo passo na vida, de saltar para fora da sua reclusão e de se inserirem no mundo. Só essas pessoas conseguem, penosamente, usar este equipamento para desenvolverem a sua capacidade de comunicar, de se abrirem: comunicar significa abrir-se, não enviar uma mensagem. É preciso começar a abrimo-nos e reconhecermos o que está oculto, reprimido ou as coisas de que não nos queremos lembrar, todas essas memórias, factos e constrangimentos perdidos para recuperarmos tudo isso e encontrarmos

uma forma de veicular e simultaneamente anunciar o que está errado.

Em Roterdão, há um centro para emigrantes dirigido por uma psicoterapeuta que não tomou parte neste projecto mas que, ao fim de duas semanas de trabalho, avaliou o projecto do ponto de vista do seu interesse pessoal e concluiu que, durante essas semanas, se tinha desenvolvido mais trabalho na área da psicoterapia do que era possível no centro durante um ano. Este equipamento ajuda os emigrantes a tornarem-se ao mesmo tempo médicos e pacientes. Na qualidade de médicos, precisam de se curar a si mesmos ou de curar outros para se curarem a si próprios, e isso é difícil de alcançar quando se trabalha sob coacção clínica. Também em Roterdão, pediram-me que apresentasse este projecto na televisão, no noticiário, de forma que convidei as pessoas que usavam os bastões, a irem ao programa e de repente foi possível ver e ouvir falar na televisão pessoas com essas televisõezinhas.

JM – Faz também parte da sua *response-ability*, nestes projectos, construir um enquadramento que torna possíveis todas estas coisas...

KW – É a questão típica em torno do que se chama um processo democrático: ser capaz de responder, estar apetrechado para responder. O cidadão, qualquer membro que viva numa polis e até mesmo uma pessoa privada de direitos, tem a responsabilidade de ser capaz de responder, a responsabilidade de capacidade de resposta.

Tradução: Maria Ramos



Krzysztof Wodiczko, *Poliscar* 1991. JOSH BAER GALLERY, NOVA IORQUE ↑