

# TUE GREENFORT

MAX ANDREWS

[A] obra de Tue Greenfort (Holbæk, 1973) investiga o mundo natural e a sua relação forçada com as distinções definidas pelo ser humano entre propriedade pública e privada, espaço corporativo e pessoal, planificação rural e urbana. Poluição, reciclagem, culturas intensivas e perda do *habitat* – um leque das questões que o seu trabalho tem abordado – são temas frequentemente afastados como interesses particulares, problemáticas exclusivamente “verdes”. Contudo, os projectos de Greenfort expressam a forma como as operações ecológicas estão sempre presentes no nosso

[T] ue Greenfort's (Holbæk, 1973) practice investigates the natural world and its forced relationship with man-made distinctions between public and private ownership, corporate and personal space, and rural and urban planning. Pollution, recycling, intensive farming and habitat loss – a range of the issues that his work has touched on – are all too often ghettoised as special interest, exclusively “green” issues. Yet Greenfort's proj-



*daimlerstraße 38* . 2001 . Cortesia Courtesy Johann König, Berlin

quotidiano, enquanto organismos, comunidades e habitats de diferentes dimensões – quer sejam bolor no nosso frigorífico, árvores de natal murchas, moscas na janela ou visitantes de uma exposição.

Para uma exposição na Kunstverein Frankfurt, em 2002, instalou um interruptor num candeeiro de rua, sugerindo que os cidadãos poderiam ter um gesto sardónico de poupança de energia ligando-o só quando necessário. No ano anterior, o artista construiu uma armadilha fotográfica para capturar imagens de raposas urbanas perto do seu estúdio em Berlim, em *Daimlerstraße 38*. Quando a um animal tentou comer a

ects always express how ecological operations are forever present in our daily lives, as scales of organisms, communities and habitats – whether mould in our refrigerator, withered Christmas trees, flies on the window or visitors to an exhibition.

For a show at the Kunstverein Frankfurt in 2002, he installed a switch on a streetlamp in the city, suggesting citizens might make a sardonic gesture of energy economy by only turning it on when they needed. The year before the artist constructed a photographic trap for capturing images of urban foxes near his Berlin studio in *Daimlerstraße 38*. When a vixen attempted to eat

*bonaqua condensation cube* . 2005 . Cortesia Courtesy Johann König, Berlin



salchicha agarrada a um mecanismo que libertava o disparador, fez disparar a câmara e o flash e, efectivamente, tirou uma fotografia de si próprio. Greenfort também fez uma série de caixas-ninhos para pássaros igualmente preparadas com mecanismos de libertação do disparador para registar o retrato dos ocupantes quando se empoleiravam.

Enquanto estes trabalhos fotográficos eram literalmente fotografias de interactividade entre o homem e outras espécies, a exposição da Greenfort "Danish Pigs and Other Markets", 2005, fez uma abordagem mais abrangente da exposição ecológica. Um grupo de trabalhos investigava práticas agrícolas já em desuso, assim como a herança da arte de tendência ambientalista das décadas de 1960 e de 1970, que mantém toda a sua actualidade. Ao longo de uma parede estavam colocados uma série de trabalhos em papel baseados no desenho de um cartaz da década de 1970, da autoria de Michael Witte, que ridicularizava o uso incontrolado de antibióticos na produção de carne. A apropriação feita por Witte do logótipo do porco feliz usado pela associação de matadouros dinamarqueses com o slogan deliciosamente ambíguo "Os porcos dinamarqueses são saudáveis – estão cheios de penicilina", colocou-o naquilo que se tornou um marco em questões legais, apesar de nem a acusação de infracção aos direitos de autor nem de difamação ter chegado a tribunal.

O trabalho *BONAQUA Condensation Cube* (2005) também se refere a um trabalho existente [*Condensation Cube* (1963-65), de Hans Haacke], tal como ao poder das marcas. Uma caixa transparente em acrílico estava parcialmente cheia de água Bonaqua, a marca pertencente à Coca-Cola, criando um ambiente escultórico que estava continuamente em fluxo. À medida que a temperatura do ar variava, o líquido empresarial condensava ou evaporava dentro do cubo. Perto, estava colocada a escultura de uma garrafa de plástico PET, abordando a exploração retorcida que Greenfort faz da economia do recurso mais precioso do mundo. Sendo a garrafa de 1,5 litros encolhida por aquecimento para meio litro, a obra apresentava-se com um título sobriamente absurdo que explicava como se gasta mais água a produzir a garrafa do que aquela que esta irá conter.

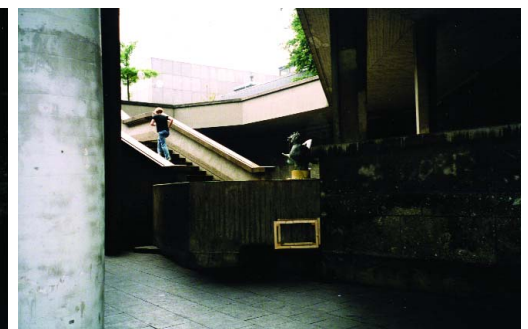
Os trabalhos de Greenfort evitam as percepções da eco-arte, muitas vezes demasiado bem intencionada e gritantemente messiânica. E, no processo, abandonam a ideia de que a cultura de alguma forma precisa de ajudar ou reverenciar uma "coisa" chamada "o ambiente". A sua arte conceptualmente elegante assume simplesmente que a cultura e a natureza são sinónimos colaboradores, contudo não sem uma dose de malandrice[**W**]

the sausage that was attached to a shutter release mechanism, it triggered the camera and flash and the animal effectively took a picture of itself. Greenfort has also made a series of nesting boxes for birds similarly rigged with shutter-triggers to record the portraits of the occupants as they perched.

Where these photo works were literally snapshots of interactivity between man and other species, Greenfort's exhibition *Danish "Pigs and Other Markets"*, 2005, took a longer view on ecological exposure. A clutch of works investigated outmoded agricultural practices, as well as the legacy of environmentally-inclined art from the 1960s and 1970s that remain as resonant as ever. Along one wall were a series of works on paper using a 1970s poster design by Michael Witte that ridiculed the widespread use of antibiotics in meat production. Witte's appropriation of the happy pig logo of the Danish slaughterhouse association along with the deliciously ambiguous slogan "Danish pigs are healthy – they're bursting with penicillin", landed him in what became landmark legal proceedings, though ultimately neither the charge of copyright infringement or libel was upheld.

Greenfort's *BONAQUA Condensation Cube* (2005), also referred to an existing artwork [Hans Haacke's *Condensation Cube* (1963-65)] as well as the power of branding. A clear, sealed acrylic box was partially filled with the Coca-Cola company's troubled brand of bottled water Bonaqua, creating a sculpture environment which was continually in flux. As the air temperature varied, the corporate beverage condensed or puddled in the cube. Nearby a PET plastic water bottle sculpture elaborated Greenfort's wry exploration of the economics of the world's most precious resource. Shrunken from 1.5 litre-size to half-litre-size by heating, the work came with a soberingly absurd title that explained how it takes more water to produce such a bottle that it eventually holds.

Greenfort's works elide the perceptions of often all-to-worthy and stridently messianic "eco-art" and in the process abandon the idea that culture somehow needs to help or reverse a "thing" called "the environment". His conceptually elegant art simply assume that culture and nature are synonymous collaborators, yet not without a dose of mischief[**W**]





**[P]**odes descrever alguns dos momentos fundamentais que influenciaram o teu trabalho, em termos de consciência ecológica e invenção formal? Comecei como pintor, mas isso foi antes de ter tomado consciência das diferentes práticas artísticas que abordavam directamente problemáticas ambientais e questões ecológicas. Eu estava muito interessado nestas questões antes de ser estudante de arte, quando andava muito a observar pássaros, colecionava borboletas e era um membro activo de vários grupos ambientalistas. Já me interessava por arte, mas só mais tarde é que as duas coisas se ligaram. Teve de certo influência ver programas sobre a natureza na televisão, como os de Jacques Cousteau na década de 1980. Tinham normalmente uma mensagem moral pessimista do tipo: “Se não quiserem que estes belos animais se extingam nos próximos anos, é melhor mudarmos a nossa maneira de viver”. E isso ficou gravado no meu espírito. Por outro lado, foi para mim uma experiência muito importante quando criança crescer numa paisagem dinamarquesa em transformação. Por exemplo, testemunhei uma charneca a ser completamente alterada ao longo de poucos anos pelos diferentes interesses de caçadores e agricultores. Tive uma vez a ilusão de que poderia tornar-me um guerreiro sem medo da Greenpeace a lutar contra as centrais nucleares e os baleeiros!

**E artistas que te influenciaram?** Hans Haacke fez alguns trabalhos seminais nas décadas de 1960 e de 1970 ligados aos fenómenos naturais (antes de começar a fazer arte claramente política) e recentemente interessei-me pela reformulação de alguns deles. Por exemplo, usei a forma do seu *Condensation Cube* (1963-65) como recipiente com o qual questionar os motivos da companhia Coca-Cola – o meu *BONAQUA Condensation Cube* (2005) estava cheio da água engarrafada Bonaqua, que tinha sido objecto de uma publicidade agressiva. Mas penso que a ideia de influência geracional artística é uma coisa duvidosa. Não gosto disso porque é uma ideia fechada e orientada para o mercado. A arte conceptual ou *site-specific* é mais como um vocabulário no qual eu ajo.

**Como poderá uma arte cada vez mais internacional e globalizada responder ao problema das emissões poluentes do tráfego aéreo?** Penso que a importância da “aldeia global” irá ultrapassar a questão da poluição. O facto de que viajamos cada vez mais vai acabar por ser um dos factores principais que podem mudar a nossa atitude e compreensão dos problemas ambientais que enfrentamos como espécie. Penso que o *jet-setting* da arte é simplesmente uma gota no oceano de querosene que é queimado diariamente. Penso e espero que iremos ver uma evolução das viagens “vagarosa mas positiva”, mas o argumento irá ser económico. A subida contínua nos preços do petróleo irá forçar a indústria das viagens a fazer alguma coisa.

JACQUES COUSTEAU  
AND MOULDY LEMONS

**[C]**ould you describe some of the key moments that influenced your work, in terms of both its ecological consciousness and its formal inventions? I started out as a painter but this was before I became aware of different artists’ practices, that directly would took up environmental questions and ecological issues. I was very interested in these notions before my time as art student when I went birding a lot, collected butterflies and was an active member of several environmentalist groups. I had an interest in art then but it was only later that the two things connected. Watching nature programs on television by the likes of Jacques Cousteau in the 1980s was certainly influential. They usually had a very pessimistic moral message along the lines of: “if you don’t want these beautiful animals to become extinct in your lifetime then we better change our way of living”, and this did not go unnoticed over in my mind. On the other hand it was a very important experience for me as a child to grow up in a changing landscape in Denmark. For example, I witnessed a moor being completely changed in the course of a few years through the different interests of hunters and farmers. I once had serious illusions of becoming a fearless Greenpeace warrior fighting against nuclear power plants and whalers!

**And influential artists?** Hans Haacke made some seminal works in the 1960s and 1970s concerning natural phenomena (before he started making his overtly political art) and recently I have been interested in reformulating some of them. For example I used the form of his *Condensation Cube* (1963-65) as a container with which to question the Coca-Cola company’s motives – my *BONAQUA Condensation Cube* (2005) was filled with the brand’s aggressively marketed Bonaqua bottled water. But I think the idea of artistic generational influence smells bad. I don’t like it because it’s so closed and marked orientated. Conceptual art or site specificity is rather more like a vocabulary within which I operate.

**How should an increasingly international, globalised art world respond to the problem of aircraft emissions?** I think the importance of the “global village” will overcome the emissions issue. The fact that we travel more and more will in the end be one of the key factors, which could might change our attitude and understanding of the environmental problems that we face as a species. I guess art *jet-setting* is merely a drop in the kerosene ocean, being burned off everyday. I think and hope that we will see a “slow but good” travel evolution, but the argument will be an economic one. The continuing rise in oil prices will force the travel industry to do something.

**Sobre esse assunto, podes falar-me do autocarro com combustível alternativo que criaste para a tua recente exposição em Glückstadt, Alemanha – como é que começou?** A crise petrolífera de 1973-74 atingiu com força a economia dos combustíveis fósseis – quase nasci num dia sem carros na Dinamarca. E ouvi uma vez uma história sobre um inventor sueco que, na década de 1960, fez um carro que andava a água. Contavam que fora morto pela indústria petrolífera. O projecto *Geocruiser* (2001), de Nils Norman, também me inspirou, mas independentemente disso tratava-se de uma coisa que há muitos anos queria realizar. A ideia de uma linha de autocarros gratuita entre os estados da Baixa Saxónia e Schleswig-Holstein e atravessando o rio Elbe nos *ferries* pareceu adequar-se perfeitamente ao conceito da exposição em que eu estava a trabalhar. Por isso mandei converter um autocarro a diesel de forma a só andar a óleo vegetal, que serviu para fazer a ligação entre os locais da exposição. O percurso atravessava uma paisagem rural com grandes campos de colza que dava à viagem um sentido esmagador das possibilidades de agir localmente, com independência e livres dos monopólios multinacionais de combustíveis.

**O que achas dos comentários de Thomas Hirschhorn relacionados com o seu Precarious Construction (1997), em que escreve sobre reciclagem, dizendo basicamente que é uma falsa economia que encoraja o pensamento preguiçoso?** Só o facto de termos de separar e categorizar desperdícios deveria fazer-nos tomar consciência de que tudo é parte de um fluxo fechado e que os desperdícios são matéria vital. Se queremos continuar a fazer a festa, temos de compreender a importância de reutilizar os desperdícios. O consumidor também tem o poder de evitar que a indústria use embalagens desnecessárias. Para mim, uma obra realmente impressionante sobre esse tema é o trabalho de Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation* (1979-80), que incluiu mais de 8.500 trabalhadores do Departamento de Saneamento da Cidade de Nova Iorque. Ao longo de onze meses, a intenção de Mierle Laderman Ukeles foi “olhar de frente e apertar a mão” a cada um dos trabalhadores do saneamento enquanto dizia: “Muito obrigada por manter a cidade de Nova Iorque viva”.

**Falei com Henrik Håkansson sobre a ideia do naturalista amador e a ideia de que a ciência tenta responder a perguntas enquanto a arte deveria esperar colocá-las. Como posicionarias a tua prática em termos de ciência?** Não sou um cientista, aquilo que faço não é investigação científica. A ciência fez do conhecimento uma questão de especialistas – de certo modo, ensinam-nos que o sucesso vem da forma certa de conhecimento – mas sou contra esta ideia. É uma estrutura que suprime, um produto da história da ciência. Não observo a natureza como um fenómeno externo, jogo e interajo dentro de um espaço – chamemos-lhe um *habitat* ou um certo ambiente onde outros organismos estão presentes para além de mim. Não consigo evitar sentir-me profundamente fascinado pela mosquinha que faz cócegas na minha mão esquerda, ou pela traça no armário da cozinha ou o bolor a tornar um limão verde!**[TW]**

**On that note, can you tell me about the alternative-fuel bus that you realised for your recent show in Glückstadt, Germany – what were its beginnings?** The 1973-74 oil crisis hit the whole fossil fuel economy hard – I was almost born on a car free day in Denmark. And I once heard a rumour about a Swedish inventor in the 1960s who had made a car that could run on water. He was killed by the oil industry, so the story went. Nils Norman’s *Geocruiser* (2001) project also inspired me, but it had been something that I had wanted to realise for a long time independently. The idea of a free bus route between the States of Lower Saxony and Schleswig-Holstein over the ferries of the river Elbe seemed to perfectly suit the concept of the exhibition I was working on. So I had a diesel bus converted to run on pure vegetable oil, and it served to connect the exhibition’s venues. The route went through a rural landscape with large fields of oilseed rape which gave the drive a overwhelming sense of the possibilities of acting locally, independently and free of multinational fuel monopolies.

**What do you make of Thomas Hirschhorn’s comments related to his Precarious Construction (1997), in which he writes about recycling, basically saying that it is a false economy that encourages lazy thinking?** Having to separate and categorise waste material alone should make us more aware of the fact that everything is a part of a closed flow, and that waste is a most vital material. If we want to go on partying we have to understand the importance of reusing waste. The consumer also has the power to prevent industry from using unnecessary packaging. A really impressive work on this subject for me is Mierle Laderman Ukeles’ *Touch Sanitation* (1979-80), which involved more than 8.500 workers from the New York City Department of Sanitation. Over the course of eleven months, Ukeles’s intention was “to face and shake hands” with each sanitation worker while saying the words: “Thank you for keeping New York City alive”.

**HAVING TO SEPARATE AND CATEGORISE WASTE MATERIAL ALONE SHOULD MAKE US MORE AWARE OF THE FACT THAT EVERYTHING IS A PART OF A CLOSED FLOW, AND THAT WASTE IS A MOST VITAL MATERIAL**

**I’ve spoken with Henrik Håkansson about the idea of the amateur naturalist and the idea that science attempts to answer questions whereas art should hope to raise them. How you would position your practice in terms of science?** I am not a scientist; what I do is not scientific research. Science has made knowledge a specialist issue – we are somehow taught that success comes from more of the right kind of knowledge – but I am against this notion. It is a suppressive structure, a product of the history of science. I don’t observe nature as an external phenomenon but play and interact within a space – call it a habitat or a certain environment where other organisms are present beside me. I just can’t help but being deeply fascinated by a small fly tickling my left hand, or by a moth in the kitchen cupboard or mould turning a lemon green!**[TW]**

