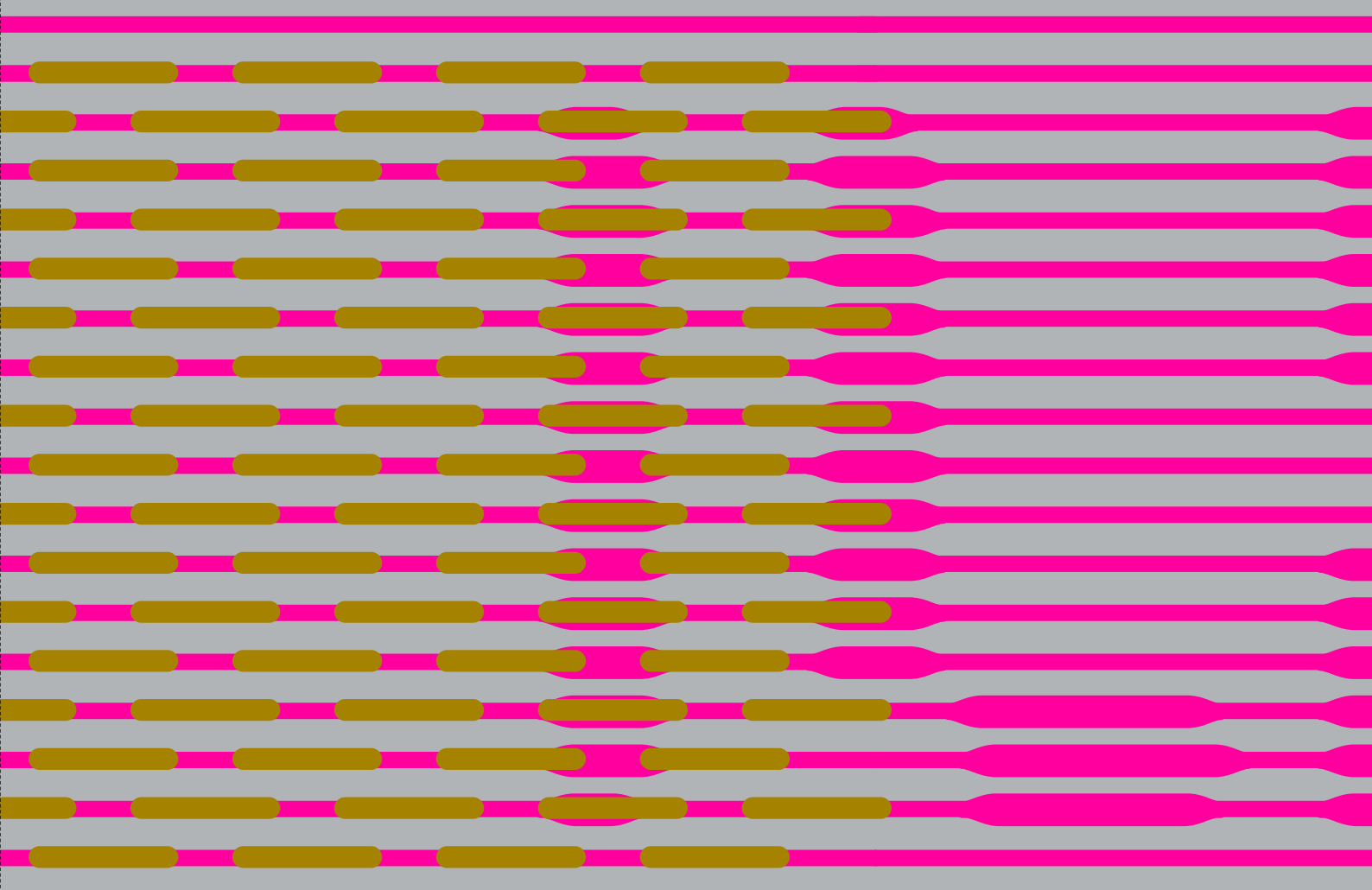
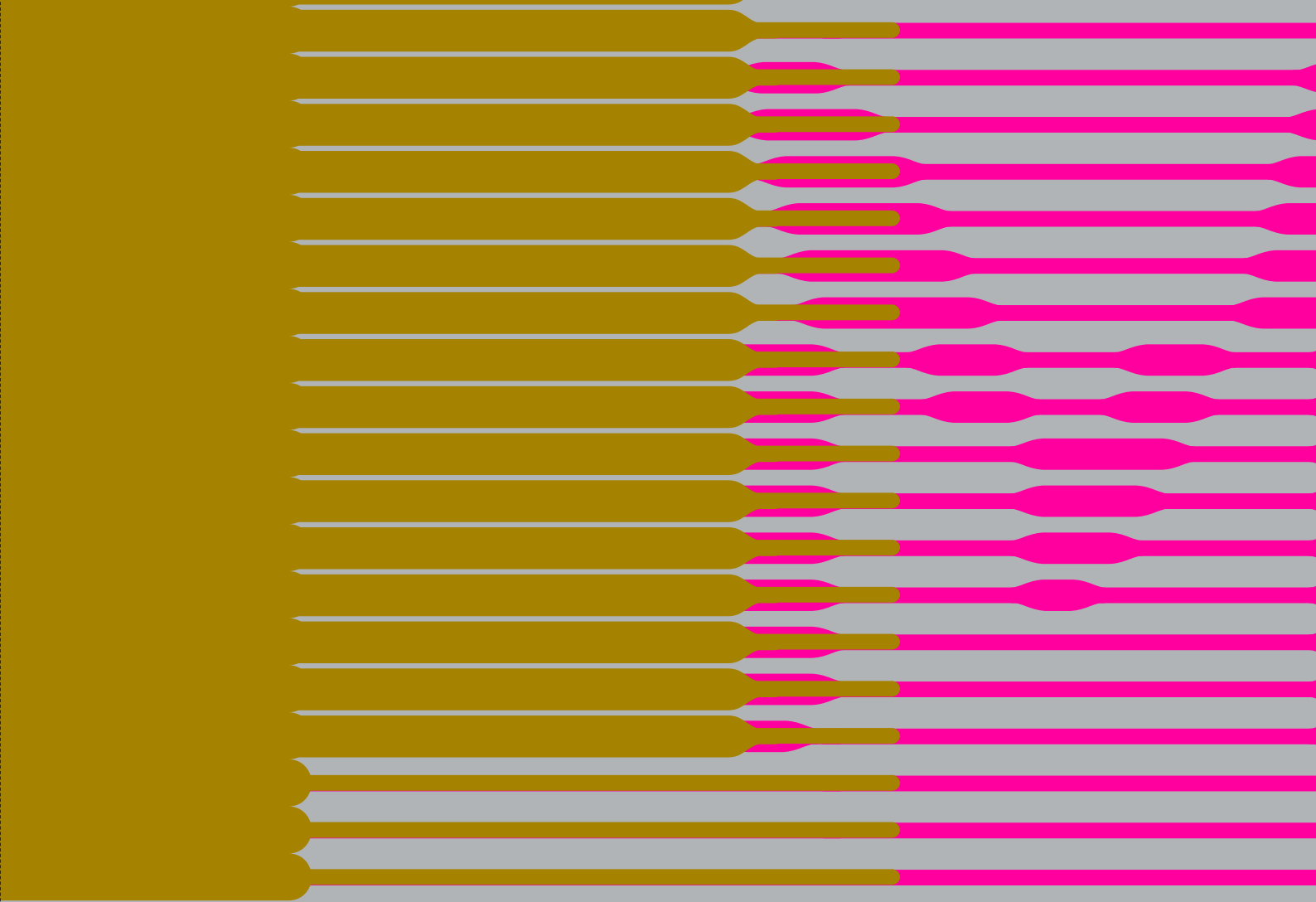




22^a BIENAL SESC_VIDEOBRASIL

ESPECIAL 40 ANOS

18.10.2023 — 25.02.2024

Diretora artística Solange Oliveira Farkas

A memória é uma ilha de edição

Curadores Raphael Fonseca
Renée Akitelek Mboya



ASSOCIAÇÃO
CULTURAL
VIDEOPRASIL





22nd BIENNIAL SESC_VIDEOBRASIL

40-YEAR SPECIAL

10.18.2023 — 02.25.2024

Artistic Director Solange Oliveira Farkas

Memory Is an Editing Station

Curators **Raphael Fonseca**
Renée Akitelek Mboya



Videomemória

Video memory

Danilo Santos de Miranda

DIRETOR DO SESC SÃO PAULO /DIRECTOR OF SESC SÃO PAULO

Hoje, as possibilidades de registro e edição de imagens encontram-se ao alcance de parte expressiva da população, tornando-se cada vez mais disseminadas graças aos dispositivos digitais. Incorporada à rotina, tal prática gera quantidades imensuráveis de arquivos fotográficos e de vídeo, que narram imgeticamente existências que já não dependem dos chamados “quinze minutos de fama” para se tornarem conhecidas, dado o descarregamento sistemático dessa iconografia nas plataformas de internet. Esse caudal abrange, além disso, a circulação de todo tipo de imagens analógicas do passado, por meio de sua digitalização e difusão. Atentos ao fenômeno e negociando com ele, artistas e curadores valem-se da hiperprodução visual

Today, the possibility of recording and editing images lies within easy reach of an expressive part of the population, and it's becoming even more widespread thanks to digital devices. Incorporated into our routine, the practice generates immeasurable quantities of photographs and videos, which use simple images to showcase existences that no longer need the proverbial “fifteen minutes of fame” to become known, given the systematic unloading of this iconography onto internet platforms. Added to this deluge is the continued circulation of the analogical images of the past given a new lease of life as digital files. Alert to this phenomenon, and negotiating with it, artists and curators avail of the visual glut in circulation to reflect on collective memories, with all the recollections and erasures that mark the historical and social narratives of peoples, nations, and regions.

distribuída para refletir sobre memórias coletivas, com as lembranças e esquecimentos vigentes nas narrativas históricas e sociais relativas a povos, nações e regiões.

“A memória é uma ilha de edição”, expressão emprestada de Waly Salomão para dar nome à 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, convida a pensar nos processos de seleção e exclusão de elementos para a formação de relatos a respeito de culturas e identidades situadas nas margens dos centros de poder e privilégio. Nesta mostra, que marca os quarenta anos de atividade do Videobrasil, o *vídeo* representa metáfora da passagem do tempo e da produção de memória, haja vista a importância do movimento, da montagem e do encadeamento de fatos audiovisuais na sintaxe dessa linguagem técnica. Ela figura, aliás, como mídia principal entre os artistas aqui envolvidos, em diálogo com tecnologias ancestrais. Oriundos do Sul Global, esses criadores indagam histórias marcadas por diferentes formas de colonização.

A ideia de memória é sondada em sua polissemia por diversos artistas a partir de suas trajetórias pessoais, mediante experimentações com a textualidade, o corpo, itens alimentares, além de materialidades sonoras e recursos colhidos de *games*. O sentido da memória também comparece no plano institucional, quando considerada a duradoura parceria entre o Sesc e a Associação Cultural Videobrasil. Desde os anos 1990, as organizações vêm estimulando a pesquisa e a produção de agentes em atividade fora dos enclaves euro-americanos de poder. A realização desta edição serve de oportunidade para evocar a origem da Bienal, com o espaço que ela abre para intercâmbios entre artistas de diversos países, e entre estes e os públicos, com ênfase nas experiências de formação crítica acerca da cultura global, com suas assimetrias.

“Memory is an editing station,” said Waly Salomão, and we borrow that now as the title of the 22nd Biennial Sesc_Videobrasil, inviting the public to consider the processes of selection and exclusion that shape our narratives about cultures and identities located on the fringes of the world’s centers of power and privilege. In this exhibition, which celebrates Videobrasil’s 40th year, *video* holds as a metaphor for the passage of time and the production of memory, considering the importance of the movement, assembly, and splicing of audiovisual facts in the syntax of this technical language. In fact, video is the preferred medium among the artists gathered here, used in dialogue with ancestral technologies. Hailing from the Global South, these creators all probe histories marked by different forms of colonization.

The idea of memory is explored in all its polysemy here by numerous artists who take their own pasts as input, filtered through experimentation with textuality, the body, foodstuffs, and sonorous materialities and resources lifted from video games. The sense of memory also figures on the institutional level when we consider the long-lasting partnership between Sesc and Associação Cultural Videobrasil. Since the 1990s, both organizations have worked to foster research and the production of players operating off the Euro-American axis of power. This edition of the Biennial serves as an opportunity to remember the origins of the Biennial, with the space it opens for interchange between artists from diverse nations, and between these and different audiences, with emphasis on the opportunity it presents for critical formation in global culture, with all its asymmetries.

ENSAIOS ESSAYS

- 10** **De volta ao futuro**
Back to the Future
SOLANGE O. FARKAS
- 20** **A TV é a lua mais jovem**
TV Is the Youngest Moon
RAPHAEL FONSECA
- 104** **Fantasmas latentes**
Latent Ghosts
PAULA NASCIMENTO
- 158** **Seja lá o que tomou
posse da trama**
Whatever Possessed
the Plot
HERA CHAN
- 228** **O caminho à frente**
The Road Ahead
SIDDHARTHA MITTER

ARTISTAS ARTISTS

32	Abdessamad El Montassir
34	Abdul Halik Azeez
36	Abu Bakarr Mansaray
38	Adrian Paci
40	Agnes Waruguru
44	Ailton Krenak
46	Ali Cherri
50	Alicja Rogalska
54	Andrés Denegri
56	Andro Eradze
60	Anna Hulačová
62	Antonio Pichilla Quiacain
66	Arturo Kameya
70	Bo Wang
74	Brook Andrew
76	Camila Freitas
78	Cercle D'art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC)
80	Doplgenger
84	Eduardo Montelli
86	Euridice Zaituna Kala
90	FAFSWAG Arts Collective
92	Froiid
96	Gabriela Pinilla
98	Guadalupe Rosales
102	Hsu Che-Yu
114	Isaac Chong Wai
118	Iwantja Arts
122	Janaina Wagner
126	Josué Mejía

128	Julia Baumfeld
132	Karel Koplimets, Maido Juss
134	Kent Chan
138	La Chola Poblete
142	Leila Danziger
146	Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Waly Salomão
148	Maisha Maene
152	Maksaens Denis
156	Marie-Rose Osta
174	Maurício Chades
178	Mayana Redin
182	Mella Jaarsma
186	Moojin Brothers
188	Natalia Lassalle-Morillo
190	Nolan Oswald Dennis
192	Pamela Cevallos
196	PENG Zuqiang
198	Rodrigo Martins
202	Sada [Regroup]
206	Samuel Fosso
210	Seba Calfuqueo
212	Sofia Borges
214	TANG Han
218	Thi My Lien Nguyen
222	Tirzo Martha
224	Tromarama
238	ujjwal kanisha utkarsh
240	Virgílio Neto
242	Vitória Cribb
246	Youqine Lefèvre
250	Zé Carlos Garcia

252 PREMIAÇÃO PRIZES

262 CRÉDITOS CREDITS



De volta
ao futuro

Back to
the Future

Solange Oliveira Farkas

Com a 22ª Bienal Sesc_Videobrasil - A memória é uma ilha de edição, comemoramos quarenta anos de trabalho e de pesquisa em torno da produção artística do Sul Global. É uma oportunidade para navegar, partindo de um momento muito diferente do tempo, pelas imagens, obras, publicações e documentos que compõem o acervo constituído pelo evento desde 1983. Não pelo mero prazer da rememoração, embora este seja legítimo e tentador; o que a efeméride nos impõe é o exercício de criar, nas frestas entre presente e tempo histórico, diálogos e aproximações capazes de deflagrar novas camadas de sentido, atualizando pistas sobre a contribuição e os caminhos futuros não só daquilo que criamos, mas da produção que escolhemos representar. No espírito do verso de Waly Salomão que dá título a esta edição, reeditamos nossas memórias à luz de um novo presente.

Com mais de 3 mil obras em vídeo da recente produção audiovisual brasileira e das diversas regiões do Sul Global, incluindo registros de performances e entrevistas com artistas e curadores, o Acervo Histórico Videobrasil é a instância material dessa trajetória, a plataforma que alimenta seus desdobramentos e a razão de ser do Videobrasil como instituição. Resultado do esforço hercúleo e da dedicação intensiva dos curadores Alessandra Bergamaschi e Eduardo de Jesus, a quem eu não poderia ser mais grata, a mostra *Especial 40 anos* mergulha no Acervo para apontar e correlacionar alguns dos muitos processos que podem ser examinados a partir dele. A evolução da linguagem do vídeo como forma de expressão no cenário das artes visuais contemporâneas, ao longo de quase meio século de experimentação e hibridação, certamente está entre eles; mas, não menos, as rela-

With the 22nd Biennial Sesc_Videobrasil - Memory Is an Editing Station, we celebrate forty years of work and research devoted to the artistic output of the Global South. It's an opportunity for us to glide back, from this very different perch in time, over the images, works, publications, and documents that make up the archive the event has built since 1983. It's not just for the sheer pleasure of recollection, though that, too, is legitimate and tempting. What this special celebration urges is an exercise in creating, out of the chink between the present and time past, dialogues and associations that unveil new layers of meaning that can reshape how we see the contributions and future directions not only of that which we have made but of the kind of production we have chosen to represent. In the spirit of Waly Salomão's poetic line, taken here as the title of this edition, we re-edit our memories in the light of a new present.

With over three thousand video works from recent audiovisual output from Brazil and other parts of the Global South, including recordings of performances and interviews with artists and curators, the Videobrasil Historical Collection is the material expression of our path, the platform that feeds its progression, and the very reason for Videobrasil's existence as an institution. The result of Herculean labor and the intensive dedication of the curators Alessandra Bergamaschi and Eduardo de Jesus, to whom I could not be more grateful, the *40-Year Special* delves into the Collection to identify and correlate some of the many processes that might be examined in its light. The evolution of the language of video as a form of expression in the contemporary visual-arts scene over the guts of half a century

ções históricas e geopolíticas que fundam, movem e permitem aproximar a produção da região simbólica que é nosso eixo central de atuação.

Olhar para o passado do Videobrasil revela, paradoxalmente, um movimento constante de auscultação de futuros. Ainda que certamente não tenham contribuído para facilitar a assimilação dos contornos do evento, suas mudanças sucessivas de nome, de periodicidade, de formato, de escopo, de linguagens representadas, suas pausas e silêncios – momentos de reavaliação e reorientação – refletem o desejo e a inquietação de acolher e dar visibilidade àquilo que ainda não tinha forma. A necessidade de reconhecer e dar lugar àquilo que era latente na produção submetida ao festival não apenas justifica os riscos de projetar uma imagem que é não linear nem fixa; ela se converte em participação ativa na construção de mundos e conceitos que não foram sempre tão claros, mapeados ou presentes quanto são hoje.

Quando o Videobrasil nasceu, no ocaso de uma longa ditadura que se apoiava fortemente no controle da informação, os formatos caseiros de vídeo davam a artistas e produtores brasileiros uma chance de esboçar aquilo que hoje chamamos de contranarrativas às histórias oficiais. Frequentemente frágeis, às vezes precárias, suas tentativas deixavam antever algo de uma potência revolucionária: o encontro entre as possibilidades do vídeo e as forças do real. Nas décadas seguintes, arquivos, memórias e experiências pessoais passariam a figurar em reconstituições afetivas de fatos históricos, alargando enormemente o campo documental e o espectro de interesses dos artistas. O trânsito entre pessoal e coletivo gera novas articulações entre subjetividade e história e concorre para elaborar traumas do passado que, incidindo de forma singular na vida de homens e mulheres, dizem respeito a coletividades inteiras.

of experimentation and hybridization is certainly right up there amongst those processes. However, no less important are the historical and geopolitical relations that beget, drive, and enable art from the symbolic region which we take as our central axis and allow it to come together as a body of work.

Paradoxically, a look at Videobrasil's past reveals a constant ear to the ground, listening for signs of approaching futures. While the event's successive changes of name, periodicity, format, scope, featured languages, and all its pauses and silences—moments of reflection and redirection—have certainly not made it easy to pin down, they do reflect its desire and eagerness to welcome, and lend visibility to, that which had not yet taken shape. The need to recognize and make space for whatever lay latent in the production submitted to the festival not only justified the risk of presenting an image that was nonlinear and unstable but became an active part in the building of worlds and concepts that were not always as clear, mapped, or present as they are today.

When Videobrasil came into existence, at the tail end of a long dictatorship that had controlled information with an iron fist, home-video formats gave Brazilian artists and producers a chance to sketch what we now call counter-narratives to the official histories. Often fragile, sometimes precarious, their attempts offered the first glimpses of something revolutionarily powerful: the encounter between the possibilities of video and the forces of the real. In the decades that followed, archives, memories, and personal experiences began to take form as emotional reconstructions of historical facts, vastly expanding the documental field and the spectrum of interests these artists

Não é menos significativo o arco descrito pela imagem eletrônica, nos últimos quarenta anos, como matéria-prima da arte, presença no espaço e fundamento para a construção de novas linguagens expressivas. Desde as primeiras edições, o Videobrasil acolheu trabalhos que tiravam partido da imagem do vídeo e de seus suportes em usos que transcendiam a mera veiculação de conteúdos, espalhando-se para a criação de ambientes, arranjos escultóricos e cruzamentos de vídeo, teatro e performance, para citar alguns.

É curioso pensar na sensação de estranhamento que essas primeiras saídas do vídeo para fora de sua caixa causavam, se considerarmos a consolidação, nas décadas seguintes, das linguagens instalativas e imersivas com base na imagem digital. De *Oremos*, instalação de Eder Santos que ocupa o redondo do Museu da Imagem e do Som em 1989, aos mares de imagens orquestrados por Isaac Julien em *Geopoéticas* (2012), nossos espaços expositivos foram um lugar privilegiado para observar e fruir essa mudança.

Para além de sua potência espacial, a imagem eletrônica revelou-se um território de fronteiras porosas, capaz de absorver os mais diversos processos de experimentação, formas visuais e linguagens. Na história do Videobrasil, isso se manifesta de muitas formas. Graças a sua ligação recorrente com o vídeo, e sem lugar nos espaços brasileiros de arte por décadas, a performance, por exemplo, foi presença constante em nossos programas, de *Anti-Christo*, de 1986, em que José Roberto Aguilar embrulha o MIS para homenagear o artista búlgaro Christo, à edição histórica de 2005, em que Coco Fusco encenou, à frente de um exército de voluntários e diante do consulado norte-americano em São Paulo, uma forma de tortura comum em presídios dos EUA no exterior.

As hibridações, trânsitos e contaminações entre linguagens que o vídeo trouxe com ele para o centro da produção contemporânea mudaram a cena da arte, dissolvendo fronteiras, desfazendo categorias e desafiando certezas. No processo, o

pursued. The transit between the personal and collective generates new points of contact between subjectivity and history and competes to lend voice to past traumas that speak to whole collective groups while affecting individuals in their own singular ways.

The arc drawn by the electronic image over the last forty years is no less significant, as the raw material of art, presence in space, and building block of new expressive languages. From the very first editions, Videobrasil embraced works that took the video image and its technological supports and created uses that transcended the mere conveyance of content, branching into environment-building, sculptural arrangements, and cross-fertilizations between video, theater, and performance, to name just a few new directions.

It is interesting to recall the puzzled reactions video's first forays outside the box caused back in the day, especially when we consider just how consolidated the languages of the digital image-based installation and immersion became over the following decades. From *Oremos*, the Eder Santos installation that occupied the rotunda at the Museu da Imagem e do Som in 1989, to Isaac Julien's image-oceans in *Geopoetics* (2012), our exhibition space provided a privileged vantage point from which to observe and enjoy this change.

Beyond its spatial power, the electronic image revealed itself to be a territory of porous frontiers capable of absorbing the most varied processes of experimentation, visual forms, and languages. This has manifested in so many ways in the history of Videobrasil. Take performance, for instance. Given its recurrent connection with video, and the fact that it was long denied access to traditional Brazilian art spaces, performance has always been a constant presence on the festival's program, starting with *Anti-Christo* in 1986, when José Roberto Aguilar wrapped up the Museu da Imagem e do Som as a tribute to the Bulgarian artist Christo. And there have been

próprio Videobrasil, plataforma fundamental de fomento e de visibilidade para a produção em vídeo, se transformaria. Em 2003, na exposição *Narrativas possíveis - Práticas artísticas no Líbano*, os curadores Christine Tohmé e Akram Zaatari articulavam vídeo, fotografia, escultura e performance em um projeto coeso e instigante de ocupação espacial e discussão política. Anos mais tarde, em 2011, o Videobrasil se abriria a todas as linguagens artísticas, rendendo-se à potência da livre articulação entre elas.

* * *

Vitrine e catalisador de um movimento de renovação das linguagens da arte, o Videobrasil deve sua projeção internacional - que de certa forma antecedeu a conquista de um lugar à parte na cena cultural brasileira - também ao viés político do recorte que intuiu e ajudou a desenhar. Quando o festival se internacionalizou, nos anos 1990, a perspectiva era alimentar a produção local, colocando-a em diálogo com o que se produzia no mundo. Para evitar criar desequilíbrio, opondo uma produção recém-nascida a práticas que usavam o vídeo havia aproximadamente vinte anos, essa abertura ganhou uma configuração específica.

Marco zero de nossa parceria fundamental com o Sesc São Paulo - cujo apoio, estendendo-se de forma consistente pelas três décadas seguintes, daria ao Videobrasil condições reais de realizar suas potencialidades -, a oitava edição, realizada em 1990, partia de uma convocatória aberta a artistas de regiões do mundo com história assemelhada à brasileira e cuja produção, como a nossa, acontecia fora do circuito consolidado da arte e do vídeo. O novo escopo englobava, inicialmente, América do Sul, Austrália, África e Sudeste Asiático; mais tarde, passaria a incluir o Caribe, o leste europeu

many milestones since, such as when Coco Fusco and her army of volunteers gathered outside the American Consulate in São Paulo in 2005 to stage a form of torture commonly used in US prisons and black sites abroad.

Hybridizations, transitions, and cross-fertilizations between the languages video brought into the contemporary-production limelight changed the art scene, dissolving boundaries, undoing categories, and challenging certainties. In the process, Videobrasil itself, a vital platform for fostering and promoting video-art production, transformed over time. In 2003, in the exhibition *Possible Narratives - Artistic Practices in Lebanon*, the curators Christine Tohmé and Akram Zaatari wound video, photography, sculpture, and performance into a cohesive and exciting endeavor in spatial occupation and political discussion. Years later, in 2011, Videobrasil would open its doors to all artistic languages, won over by the power of their free-wheeling articulations.

* * *

A showcase for, and catalyst of, the ongoing renewal of art and its languages, Videobrasil owes its international standing—won before any similar regard on the Brazilian art scene—to the political leanings it sensed and helped emerge in its target work. When the festival went international in the 1990s, the idea was to nourish local output through dialogue with the rest of the world. In order to avoid skewing the balance by pitting Brazil's fledgling video-art practices against an international scene that had been exploring video for over twenty years, the festival opted for a specific configuration.

The eighth edition was ground zero for our essential partnership with Sesc São Paulo, whose support has been consistent over the last three decades, ensuring Videobrasil the means to realize its potential. Held in 1990,

e o Oriente Médio. De vocação geopolítica, já relacionava regiões com questões enraizadas em um passado colonial, em conflitos e em histórias de violência e escravidão, entre outras formas de subordinação política e cultural.

A intuição desse território simbólico e da necessidade estratégica de estimular sua produção artística - mapeando-a e tornando-a conhecida até mesmo nas próprias regiões que a compõem - encontrou ressonância imediata; não só na forma de submissões de trabalhos, que nunca mais deixariam de crescer em número e em diversidade de origens, mas também na confluência de instituições, artistas, curadores e pesquisadores que se mobilizavam em torno do mesmo projeto em regiões diversas do Sul. Essas interlocuções e parcerias nos ajudariam a afinar continuamente o foco do trabalho e a construir uma potente rede colaborativa, envolvendo também os programas de residência artística que há duas décadas garantem a artistas premiados pela Bienal experiências de intercâmbio no Brasil e no mundo.

Em torno da ideia do Sul Global, revelar-se-ia um pensamento original, que opera a partir de parâmetros, necessidades e realidades próprias, vocalizando uma dissidência fundamental em relação aos eixos estabelecidos da arte e desvendando os mecanismos de poder implícitos na forma como nos acostumamos a mapear o mundo. O circuito que ajudaríamos a construir deu visibilidade a uma prática artística que advoga protagonismo em face daquilo que ainda é hegemônico, confrontando questões que vão da desigualdade social ao racismo, das questões de gênero ao genocídio dos povos originários.

Nos últimos vinte anos, o intenso processo de revisão histórica instaurado pelo pensamento descolonial ecoou no cenário das artes na forma de reparações importantes. Cada vez mais, artistas, curadores e pensadores do Sul são chamados

this edition issued an open call to artists from regions of the world on a similar developmental level to Brazil whose video-based production was, like ours, taking place on the fringes of the consolidated art and video world. Dotted along this new axis were, initially, Africa, Australia, South America, and Southeast Asia, joined a little later by the Caribbean, Eastern Europe, and the Middle East. With a geopolitical vocation, the event focused on regions dealing with the deeply entrenched issues of a colonial past rife with conflict, violence, and slavery, among other forms of political and cultural subjugation.

Intuiting this symbolic territory and the strategic need to tap into its artistic production—mapping it and making it known even to itself—was met with immediate resonance, not only in the sheer volume of submissions received, which has never ceased to grow in size and diversity of origin, but also in the confluence of institutions, artists, curators, and researchers that rallied around the same project in other regions of the South. These interlocutions and partnerships have helped us continuously refine the focus of our work and assemble a powerful collaborative network that spans artistic residency programs that have, over the last two decades, afforded the Biennial's prizewinners the richest possible exchange experiences in Brazil and abroad.

Around this idea of the Global South, an original line of thought took hold, operating within a unique set of parameters, needs, and realities, expressing a core dissidence in relation to the established art circuit, and laying bare the power mechanisms implicit in the ways we tend to map the world. The circuit we helped build garnered visibility to an artistic practice that advocates leadership in the face of the hegemonic, whilst tackling a gamut of issues that runs from social inequality to racism, and gender to the genocide of native peoples.

Over the last twenty years, we have seen a vigorous process of historical revisionism set

a ocupar lugares de destaque, estendendo sua influência a eventos de peso. Na contramão de mostras espetaculosas, comprometidas com o sistema tradicional da arte, novas bienais ajudam a desenhar um panorama mais diverso e instigante da produção global. Em 2019, adotamos o nome Bienal Sesc_Videobrasil para sublinhar nosso alinhamento, desde sempre, com uma produção que afirma o papel político da arte em um mundo cronicamente violento e desigual.

* * *

Fonte de articulações curatoriais, poéticas e históricas profícuas e reveladoras, que se estendem em muitas direções no tempo e no espaço, a coleção de obras, documentos, publicações e testemunhos reunida em torno do Videobrasil assume um lugar cada vez mais central em nossas ações de curadoria e pesquisa, e em nossas perspectivas como instituição. Se o que motivou a constituição inicial da coleção foi a urgência de preservar trabalhos produzidos na frágil mídia eletrônica, hoje vemos esse esforço como algo que vai muito além da tecnicidade. Preservar essa história para gerações futuras é olhar para o Acervo como um projeto de memória em edição, colocando em diálogo lugares e tempos, e buscando sua pertinência no presente.

Conhecido e reconhecido internacionalmente, desde os anos 1990 o Acervo tem sido acionado por universidades, festivais e instituições, no Brasil e no exterior, como fonte referencial de programas e conteúdos relativos ao Sul geopolítico. Nos últimos dez anos, nossas ações de ativação ganharam força e relevância estratégica no programa da própria instituição, com a criação de ferramentas de pesquisa que qualificam e dão acesso à informação em torno de obras e artistas, e com a realização de projetos expositivos e editoriais nos quais curadores e artistas convidados aportam seu olhar sobre a coleção.

A exposição *Memórias inapagáveis*, organizada pelo curador espanhol Agustín Pérez Rubio em

in motion by decolonial thinking, and it has echoed through the art scene in the form of some vital reparations. Increasingly, artists, curators, and thinkers from the South are being called to occupy pivotal positions, extending their influence to heavyweight events. Running against the grain of marquee spectacles committed to the traditional art system, new biennials have emerged with the mission of drafting a more diverse and thought-provoking panorama of global output. In 2019, we renamed our event the Biennial Sesc_Videobrasil in order to underscore our alignment, from the very outset, with a production that asserts the political role of art in a chronically violent and unequal world.

* * *

The source of fruitful and revealing curatorial, poetic, and historical unfoldings that strike out in various directions in time and space, the collection of works, documents, publications, and testimonials that has grown up around Videobrasil is taking an increasingly more central place in our curatorial and research endeavors, and in our perspectives as an institution. If what motivated us to begin this collection was the urgent need to preserve work produced in electronic media with short lifespans, today we see that drive as something that goes way beyond technical limitations. Preserving this history for future generations means looking at the Collection as an editing project in memory, creating dialogue between places and times, and striving for pertinence in the present.

Internationally known and recognized, the Collection has been tapped into by universities, festivals, and institutions in Brazil and abroad since the 1990s as a referential source for programs and content by and from the geopolitical South. Over the last ten years, our activations have gained traction and strategic relevance on the institution's own program, with the creation

2014, é um exemplo. A mostra reunia obras do Acervo que tratam de passagens apagadas da história, do genocídio indígena nas Américas à escravidão colonial, do golpe militar no Chile à matança de Tiananmen. Resgatando histórias escondidas sob os feitos dos chamados vencedores, para criar contranarrativas que desafiam a supremacia da versão oficial, a mostra convidava, nas palavras do curador, a “considerar o que é realmente substancial na forma como a história destes conflitos é vista hoje, quando tudo nos parece pretérito e distante, em um contexto em que questões de raça, sexo, gênero, escravidão, fronteiras e guerra continuam nos atormentando”.

A ideia de rearticular os conteúdos da coleção em consonância com as urgências de cada momento recolocava-se na experiência de trocas e diálogos curatoriais realizada na plataforma digital Videobrasil Online durante o período de isolamento social imposto pela pandemia de covid-19, no biênio 2020-21. A recente *Reviravolta*, exposição que ocupou os espaços expositivos de duas instituições públicas em Vitória, Espírito Santo, em 2022, olhava para a presença da performance no Acervo: organizando em torno de uma linha do tempo registros selecionados entre os mais de duzentos que o compõem, ilustrava alguns dos rumos tomados pela linguagem em quatro décadas de diálogo com o vídeo – ao incorporar música, teatro, dança, artes visuais e intervenção urbana, ao olhar para os rituais religiosos e de cura, ao replicar-se a si mesma. Mais uma entre as inúmeras histórias de nosso tempo e de nosso lugar no mundo que o Acervo Videobrasil pode contar, a exposição reclamava a potência disruptiva da performance em um concerto desconcertante.

A mesma sensação aguarda o visitante da 22ª Bienal: a presença implícita e explícita do poeta Waly Salomão move a máquina de memórias que ganha a forma de uma exposição-biblioteca, no quarto andar do Sesc 24 de Maio, e também o conjunto de obras que, composto a partir das respostas à convocatória aberta do evento e suas reverbera-

of research tools that have improved the accessibility of our titles and artists, and through exhibitions and editorial projects that have invited guest curators and artists to engage creatively with the collection.

A good example is the exhibition *Unerasable Memories*, organized by the Spanish curator Agustín Pérez Rubio in 2014, which featured work from the Collection that addressed some important events erased from history, from the indigenous genocide in the Americas to colonial slavery, from the military coup in Chile to the Tiananmen Square massacre. Recovering histories written out of the annals by the victors so as to create counter-narratives that challenge the supremacy of the official version allows us to, in the words of the curator, “consider what is really substantial in the way the history of these conflicts is being viewed today, when everything seems so bygone and remote, in a context in which issues of race, sex, gender, slavery, borders, and war continue to torment us”.

The idea of filtering the collection’s content through the urgencies of each moment came to the fore once again in the curatorial exchange and dialogue that took place through the Videobrasil Online digital platform during the social distancing forced upon us by the COVID-19 pandemic in 2020-21. The recent exhibition *Reviravolta* [Turnaround], which filled two public institutions in Vitória, Espírito Santo, in 2022, looked at the importance of performance in the Collection. Organizing a selection from its two hundred-plus performances along a timeline, the exhibition illustrated some of the directions the language has taken over four decades of dialogue with video, not least its incorporation of music, theater, dance, the visual arts, and urban intervention; its examination of the rituals of religion and cure; or its replication of itself within itself. Just one of the countless histories of our time and our place in the world which the Videobrasil Collection might tell, the

ções, ocupa o quinto piso e transborda para diferentes espaços do edifício. Em um acúmulo plural e fértil de visões, sessenta artistas de 38 países inventariam o presente e auscultam futuros a partir do Sul. A construção desse panorama deve muito aos curadores convidados da Bienal. Agradeço a Raphael Fonseca pela inquietação e a dedicação, que fizeram a diferença na exibição e em sua publicação; e, pela contribuição, a Renée Akitelek Mboya, autora do desenho impecável dos programas públicos que dão outras vidas a nossos conteúdos.

Como todas as edições que a antecederam, a 22ª Bienal Sesc_Videobrasil aprofunda nossa sensação de que a salvaguarda de uma coleção relevante, abrangendo um arco de tempo estendido e uma região simbólica transnacional, é uma enorme responsabilidade, sobretudo em um país marcado pela ausência crônica de políticas consistentes de preservação de patrimônios culturais. Em um ambiente político renovado que, afinal, busca fazer frente às perdas humanas e de direitos dos últimos anos, recompõe-se nossa disposição de manter viva, ativa e à disposição de todos a produção de uma região que, como percebemos com alegria, do alto de nossas quatro décadas de dedicação, apenas começa a mostrar sua força ao mundo.

exhibition celebrated the disruptive power of performance in a disconcerting concert.

The same sensation awaits the visitor to the 22nd Biennial: the implicit and explicit presence of the poet Waly Salomão drives the machine of memory that takes the form of a library-exhibition on the fourth floor of Sesc 24 de Maio, and a set of works drawn from the response to the open call for submissions and its reverberations that occupies the fifth floor and spills over into different areas of the building. In a plural and fertile accumulation of visions, sixty artists from thirty-eight countries take stock of the South's present and place their ear to the ground of its possible futures. The construction of this panorama owes a huge debt to the guest curators. My thanks to Raphael Fonseca for his restless dedication, which made all the difference to the exhibition and this publication; and to Renée Akitelek Mboya, author of the impeccable design of the public programs that bring our content to fresh, new life.

As with all the preceding editions of the Biennial Sesc_Videobrasil, this installment deepens our belief that safeguarding a relevant collection spanning such a long arc of time in a symbolic transnational region is an enormous responsibility, especially for a nation marked by a chronic absence of consistent cultural heritage-protection policies. In a renewed political environment, which, after all, strives to redeem the human loss and harried rights of recent years, and content in the vantage point shaped by four decades of dedication, we muster our will to keep alive, active, and available the production of a region that is only beginning to reveal its power to the world.



SOLANGE OLIVEIRA FARKAS (Brasil) é curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil e fundadora e diretora artística da Bienal Sesc_Videobrasil. Foi diretora e curadora-chefe do Museu de Arte Moderna da Bahia (2007-2010), e curadora convidada da 10ª Bienal de Sharjah (Emirados Árabes Unidos, 2011), da 16ª Bienal de Cerveira (Portugal, 2011), da 5ª Videozone - International Video Art Biennial (Israel, 2010), da FUSO - Mostra Anual de Videoarte (Portugal, 2011-2014 e 2017) e da Dak'Art - Biennial of Contemporary African Art (Senegal, 2016). Foi curadora das mostras *Reviravolta* (MAES e Galeria Homero Massena, Vitória, 2022) e cocuradora da exposição *Dear Amazon: Brazil X Korea The Anthropocene 2019* (Ilmin Museum of Art, Seul). Integrou o júri da 10ª Bienal Africana de Fotografia (Mali, 2015) e da 14ª Bienal de Sharjah (2019). Integra o Comitê de Premiação do Prince Claus Fund Award (2017-2018), o conselho consultivo do espaço de arte Pivô, em São Paulo, e o *board* do IBA (International Biennial Association). Contemplada com o Prêmio Sergio Motta em 2004, ganhou, em 2017, o Montblanc Arts Patronage Award, destinado a profissionais de destaque no apoio ao desenvolvimento de expressões artísticas e culturais.

SOLANGE OLIVEIRA FARKAS (Brazil) is curator and director of Associação Cultural Videobrasil and founder and artistic director of the Biennial Sesc_Videobrasil. She was director and chief curator of the Museu de Arte Moderna da Bahia (2007-2010), and guest curator of Sharjah Biennial 10 (United Arab Emirates, 2011), the 16th Cerveira Biennial (Portugal, 2011), Videozone V - International Video Art Biennial (Israel, 2010), FUSO - Mostra Anual de Videoarte (Portugal, 2011-2014 and 2017), and Dak'Art - Biennial of Contemporary African Art (Senegal, 2016). She was curator of the shows *Reviravolta* (MAES and Galeria Homero Massena, Vitória, 2022) and co-curator of *Dear Amazon: Brazil X Korea The Anthropocene 2019* (Ilmin Museum of Art, Seoul). She was a member of the jury at the 10th African Biennale of Photography (Mali, 2015) and Sharjah Biennial 14 (2019). She has held seats on the Prince Claus Fund Awards Committee (2017-2018), the advisory board of the art space Pivô, in São Paulo, and the Board of the IBA (International Biennial Association). She received the Prêmio Sergio Motta in 2004, and, in 2017, the Montblanc Arts Patronage Award, bestowed on arts professionals who have made a standout contribution to developing artistic and cultural expressions.

**A TV é a
Lua mais
jovem**

**TV Is the
Youngest
Moon**

Raphael Fonseca

Assim como qualquer ano, 1983 não foi fácil: sob um governo repressivo baseado na ditadura militar, o Brasil é palco de manifestações por uma eleição democrática para a presidência, o movimento Diretas Já!, em março. No mesmo mês, pela primeira vez desde o golpe militar de 1964, sobem ao poder 22 governadores eleitos democraticamente. Em agosto, em São Bernardo do Campo, é criada a Central Única dos Trabalhadores. No final do ano, Raul Alfonsín se torna o primeiro presidente argentino eleito de forma democrática desde o último dos vários golpes militares realizados no país, em 1976. No Brasil, teremos de esperar por uma eleição presidencial democrática até 1985.

Se observamos 1983 no âmbito da cultura - nacional e internacionalmente -, grande parte dos eventos que marcam a juventude do período e se estendem na esteira do que convencionamos chamar *cultura pop* tem a televisão e o rádio como impulsionadores. Michael Jackson não apenas lança o álbum *Thriller* como também faz a primeira aparição pública dançando o *moonwalk*. Madonna lança seu primeiro álbum e “Holiday” chega às pistas de dança. The Smiths e Cyndi Lauper lançam suas primeiras músicas, e o New Order, “Blue Monday”. Morrem Clara Nunes, Garrincha e Janete Clair. A TV Manchete é criada e, em sua estreia, transmite *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), de Steven Spielberg.

Não à toa, naquele ano, *E.T. - o extraterrestre* (1982), do mesmo diretor, ainda fazia um sucesso estrondoso nos cinemas brasileiros. Meses depois, no mesmo canal de televisão, certa modelo chamada Xuxa Meneghel estreia como apresentadora do programa *Clube da Criança*. O jogo *Mario Bros.* é lançado pela Nintendo no Japão e o desenho *Dungeons & Dragons* - popularmente conhecido no Brasil como *Caverna do dragão* - chega às telas. David Cronenberg lança *Videodrome* em fevereiro. Os caixas eletrônicos surgem no país. Morre o artista espanhol Joan Miró (nascido em 1893) e a dupla búlgara-marroquina Christo e Jeanne-Claude - já falecidos, mas, à época, ambos com 48 anos - encerram a instalação de seu trabalho de *land art* *Surrounded Islands* [ilhas cercadas] em Miami.

Like any other year, 1983 was not easy: still under a repressive government beholden to a military dictatorship, the month of March saw massive street protests clamoring for direct presidential elections and a return to democracy. That same month, for the first time since the coup d'État of 1964, twenty-two democratically elected governors were sworn into office. In August, the Central Workers Union was created in the industrial belt town of São Bernardo do Campo. And at the end of the year, Raul Alfonsín became the first Argentinean president to be elected by democratic ballot since 1976. In Brazil, we would have to wait until 1985 for the same privilege.

If we look at 1983 from a cultural perspective—domestic and foreign—we see that much of what made a splash in so-called pop culture had TV and radio as the main drivers. Michael Jackson released the album *Thriller* and unveiled his famous moonwalk. Madonna launched her debut album and “Holiday” hit the world’s dance floors. The Smiths and Cyndi Lauper were bringing out their first songs, and New Order dropped “Blue Monday.” Singer Clara Nunes, football genius Garrincha, and TV and radio writer Janete Clair all died. Brazil’s TV Manchete was created and its maiden broadcast was Steven Spielberg’s *Close Encounters of a Third Kind* (1977).

Hardly surprisingly, *E.T.* (1982), also by Spielberg, was still a megahit in Brazilian cinemas that year. Some months later, also on TV Manchete, a certain model named Xuxa Meneghel debuted as a TV presenter on the children’s show *Clube da Criança*. The video game *Mario Bros.* was launched by Nintendo in Japan, and the animated series *Dungeons & Dragons* first aired on American television. David Cronenberg releases *Videodrome* on February. The first ATMs appeared on Brazilian streets. The Spanish artist Joan Miró (born in 1893) passed away, and the Bulgarian/Moroccan duo Christo and Jeanne-Claude, now deceased, but then only forty-eight years old, completed their land-art project *Surrounded Islands* in Miami.

É nesse mesmo ano de 1983, precisamente na segunda semana de agosto, que acontece, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, a primeira edição do então chamado Festival de Vídeo Brasil. Foram apenas sete dias, mas que entrariam para a história não só do audiovisual, mas das artes visuais no Brasil e no mundo. Não me parece coincidência o fato de que, um ano antes, a empresa Sharp comece a fabricar os primeiros aparelhos de videocassete no país. Conforme matéria da *Folha de S.Paulo* do mesmo ano, a empresa apostava “numa pesquisa que coloca o brasileiro como o povo que mais assiste televisão no mundo e tem na TV uma de suas principais fontes de lazer”.¹ Naquele momento, o VHS era produzido apenas no Japão e no Brasil.

O I Festival de Vídeo Brasil trazia, portanto, uma reflexão fresca para o público de São Paulo: qual o lugar do vídeo na cultura contemporânea? Quais as possíveis relações entre a produção independente de vídeo e a programação televisiva que se complexificava na mesma proporção com que esses aparelhos dominavam as casas brasileiras? Como estabelecer vínculos entre a produção de vídeo, com forte diálogo com o cinema de ficção e documentário, e aquilo que convencionamos chamar de videoarte? Lugar de vídeo é a sala de exposição? Lugar de vídeo é a sala de cinema? Ou será que o melhor lugar para o vídeo seria esse objeto escultórico que funcionava à base do vermelho, verde e azul do sistema RGB?

Nesta publicação, que diz respeito à 22ª edição da agora (e desde 2019) chamada Bienal Sesc_Videobrasil, parece inevitável sobrevoarmos esses aspectos da primeira edição do evento, realizada há quarenta anos. Como parte dos leitores desta publicação sabe, em verdade, a 22ª Bienal estava programada para 2021; mas tanta coisa aconteceu nas nossas vidas desde o final de 2019, não é mesmo? Desde a declaração da pandemia de covid-19, nossos anseios existenciais e formas de comunicação presencial e virtual, além do trabalho no campo das artes visuais, foram severamente chacoalhados. Perdemos entes queridos, amizades se dissolveram, bases geográficas foram mudadas. Certamente levará muito tempo, como quaisquer

It was in that same year of 1983, more specifically in the second week of August, that the Museu da Imagem e do Som in São Paulo hosted the first edition of what was then called *Festival de Vídeo Brasil*. It lasted only a week, but those seven days didn't just make local audiovisual history, but visual arts history in Brazil and the world. It does not strike me as mere coincidence the fact that the company Sharp had started production on its first Brazil-made videocassette recorders the very previous year. According to an article in the *Folha de S.Paulo* newspaper, the company was taking a gamble based on “a study that pinpoints Brazilians as the nationality that watches most TV in the world, and for whom television is one of the main sources of entertainment.”¹ At the time, VHS technology was only produced in two places on earth: Japan and Brazil.

The I Festival de Vídeo Brasil, therefore, brought some fresh, frontline reflections for the São Paulo audience: what exactly is the place of video in contemporary culture? What are the possible relations between independent video production and TV programming, which was increasing in complexity with the onward march of these appliances into Brazilian households? How do you establish connections between video production, with a strong dialogue with fiction and documentary cinema, and what we conventionally call video art? Is the exhibition hall the proper place for video? Is the movie theater its rightful place? Or is video best kept as that sculptural object rendered in RGB?

In this publication, about the 22nd edition of the festival, rebaptized the Biennial Sesc_Videobrasil in 2019, it seems somewhat inevitable that we should revisit these aspects of that maiden event, held forty years ago. As some of the readers will know, the 22nd edition was supposed to take place in 2021, but so much has happened in our lives since 2019, I think you'll all agree. Since the outbreak of the COVID-19 pandemic, our existential worries, and in-person and virtual forms of communication, as well as our work in the

fatos históricos, para termos a ilusão de que digerimos e compreendemos estes tempos pandêmicos.

Com a poeira da pandemia um pouco mais baixa, uma vez que, coletivamente, nos pusemos a discutir o que poderia ser a presente edição do Videobrasil, uma ideia rapidamente nos tomou: e se criássemos um arco temporal de diálogo com a primeira edição do evento? Após tantos e tantos meses de excesso de consumo de vídeos, por intermédio de telas de televisores, computadores e celulares, o desejo de voltar a uma certa memória do lugar social, físico e coletivo que a projeção de vídeos ocupava na década de 1980 – o auge de sua popularização – parecia fazer absoluto sentido.

Mesmo que há algumas edições o evento tenha se aberto a todas as mídias e meios possíveis, é fato que cerca de dois terços dos artistas que se inscrevem no Videobrasil propõem obras compostas por vídeos, seja unicamente, seja em combinações de linguagem. Tendo isso em mente, era nosso desejo refletir sobre o lastro histórico do audiovisual, que deixa marcas indeléveis para o Videobrasil. Na celebração dos trinta anos do evento, em 2013, uma seleção de trabalhos históricos que compõem seu acervo foi incluída na exposição central. Essa memória estará presente na videoteca que compõe os programas públicos desta edição, mas pensamos em uma proposição curatorial que por si só já pudesse ser enxergada como reverência e recodificação dos quarenta anos de histórias da Bienal, desde o título. Como trazer o vídeo para os holofotes de discussão, mas de maneira polissêmica, incitando o interesse e a curiosidade de artistas que têm pesquisas absolutamente discrepantes?

A resposta chegou de uma maneira inusitada e que, vemos em um momento de análise posterior, deve muito à história do Videobrasil. No auge dos *brainstormings* a respeito de quais frases ou palavras poderiam ser o ponto de partida desta edição, sentado dentro de um avião, entre cochilos e escutando as músicas mais variadas em meus fones de ouvido, me veio uma frase de Waly Salomão que me foi dita em diversos momentos da vida, possivelmente nos meus círculos sociais de quinze

field of the visual arts, have all been thoroughly shaken up. We've lost many loved ones, friendships have dissolved, geographical bases have shifted. As with all momentous historical events, it will take a long, long time before we come to nurture the illusion that we have assimilated and understood these pandemic-stricken times.

As the dust settled a little, and we managed to come together to discuss what the present edition of Videobrasil might be, an idea quickly took hold: What if we drew a temporal arc that dialogued with that first edition? After so many months of gorging on videos on our TV, computer, and cellphone screens, the desire to return to a certain memory of the social, physical, and collective space video production occupied in the 1980s—the height of its popularization—seemed to make total sense.

Even though the event has opened up to all possible media and mediums in the last few editions, the fact remains that virtually two-thirds of the artists who submit to Videobrasil propose work on video, either solely or in conjunction with some other language. With that in mind, our desire is to reflect on the historical ballast of the audiovisual endeavor, which has left an indelible mark on Videobrasil. When the event celebrated its 30th anniversary back in 2013, a selection of milestone works from the collection featured in the main exhibition. That memory will be present in the videotheque feature on the public program for this edition, but we wanted to devise a curatorial proposition that could be seen, right from the title, as a homage to, and recodification of, the Bienal's forty-year history. How should we bring video into the spotlight in a polysemic way that piqued the interest and curiosity of artists pursuing such wildly different lines of investigation?

The answer came in an unusual manner, and, as we would see during later analysis, it had a lot to do with Videobrasil's history. At the height of our brainstorming about the words or phrases that could serve as tinder for this edition, between naps on a long-haul flight, with an eclectic

anos atrás, quando fazia curadoria de mostras de curtas-metragens: *A memória é uma ilha de edição*. Lembro-me de sair do avião e, movido tanto por minha ansiedade natural quanto por aquela gerada pelas comunicações virtuais, rapidamente enviar uma mensagem de áudio via WhatsApp para Renée Akitelek Mboya e outra para Solange Farkas: e se esse fosse o nosso título? Enquanto Renée vibrava de um lado e começava a investigar a biografia de Waly Salomão, Solange, com sua usual voz firme, mas falada em ritmo mais lento que meu carioquês suburbano, começou a tecer uma série de relações entre o poeta, o Videobrasil e a amizade que os unia – amizade que eu, acreditem ou não os leitores deste texto, desconhecia totalmente.

Waly Salomão esteve presente na 11ª (1996) e 12ª (1998) edições do Videobrasil. Em ambas, participou em colaborações com o artista visual e documentarista Carlos Nader. A amizade entre o poeta e Solange Farkas, contudo, já tinha décadas. Com uma diferença de idade de pouco mais de dez anos, ambos são baianos e construíram suas carreiras no sudeste brasileiro, ela em São Paulo, ele no Rio de Janeiro. A proximidade deles era tanta que, no documentário *Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Nader, é ao lado dela que Waly derruba, de maneira desastrada, um narguilé em Damasco, na Síria.

Como escreveu Nader, alguns dias após a morte de Waly, em 2003, “tenho que ser muito sincero e confessar que costumava sentir uma ponta de decepção ao final de cada trabalho que realizamos juntos. Não que não tivéssemos dado a alma. Não que não tivéssemos feito sucesso. Pelo contrário. Demos. Fizemos. É que, na comparação inevitável, a performance de vida de Waly era uma obra-prima insuperável”.²

“Carta aberta a John Ashbery” é o décimo primeiro poema incluído no livro *Algaravias: câmara de ecos*, publicado em 1995. O título do livro já é sintomático: a palavra “algaravia” vem do árabe *al-garbe*, que significa “o Ocidente”. Na língua espanhola, foi utilizada para se referir às pessoas árabes que viviam no Ocidente, onde o sol se punha.

tic playlist flowing through my headphones, I recalled a line by Waly Salomão which I’d heard at different times during my life, probably from my circle of friends from maybe fifteen years ago, when I was curating short-film festivals: *A memória é uma ilha de edição* [*Memory is an editing station*]. I remember that when I left the plane, driven by my natural anxiety and that generated by digital communications, I fired off an audio WhatsApp to Renée Akitelek Mboya and another to Solange Farkas: What if we used that as our title? While Renée celebrated on the other end and started researching Waly Salomão’s biography, Solange, in her customarily firm voice, delivered in a slower rhythm than my suburban-Rio gush, began weaving a whole web of relations between the poet, Videobrasil, and the friendship which had united them—and about which I, believe it or not, had absolutely no knowledge whatsoever.

Waly Salomão was present at the 11th (1996) and 12th (1998) editions of Videobrasil, in collaborations with the visual artist and documentary filmmaker Carlos Nader. The poet’s friendship with Solange Farkas was decades-old even then. With only a little over ten years between them, both had left their native Bahia to pursue careers in the southeast of the country—she in São Paulo, and he, in Rio de Janeiro. Their proximity was such that, in Carlos Nader’s 2008 documentary *Pan-cinema permanente*, it is by her side that Waly manages to bump into and knock over a hookah in Damascus, Syria.

As Nader would write some days after Waly’s death in 2003, “I must be very sincere and confess that I used to feel a bit of disappointment at the end of each work we have done together. It is not that we hadn’t given our souls. It’s not that we had got no success. On the contrary. We gave. We got. It’s just that, in an inevitable comparison, Waly’s life performance was an unsurpassed masterwork.”²

“Carta aberta a John Ashbery” [Open Letter to John Ashbery] is the 11th poem in the book *Algaravias: Echo Chamber*, published in 1995.³ The title itself is symptomatic, as it comes from the Arabic *al-garb*, which means “the West.” In

Mais que isso, o termo era uma forma de se aproximar pejorativamente da língua que essas pessoas falavam – o árabe – que, na perspectiva de uma pessoa falante de castelhano, era vista como uma língua confusa, estranha, ou melhor, “dos outros”.³ Ao tomar a palavra e usá-la no plural como título de seu livro – inclusive adicionando a “câmara de ecos”, em uma espécie de título duplo –, Salomão não só toma para si a busca de uma escrita baseada na cultura oral e na sobreposição de vozes, mas também assume a pesquisa em torno de sua própria ascendência síria.

“A memória é uma ilha de edição – um qualquer / passante diz, em um estilo nonchalant, / e imediatamente apaga a tecla e também / o sentido do que queria dizer”, abre, o autor, seu poema.⁴ Se o falante da frase o teria dito de forma “nonchalant”, ou seja, “indiferente”, o mesmo não se pode afirmar do poeta: tudo aquilo que se diz é rapidamente deletado num movimentar de dedos nas teclas de um equipamento. Nada é indiferente e tudo é movimento; aquilo que se constrói será rapidamente apagado: “E os dias sucedem-se e é firmada a intenção / de transmutar todo veneno e ferrugem / em pedaço do paraíso. Ou vice-versa”.⁵ Essa sensação de isto ou aquilo permeia toda a escrita do poema em suas diversas estrofes: “Antes que o amanhã desabe aqui, / ainda hoje será esquecido o que traz / a marca d’água d’hoje”⁶; ou, por exemplo, “Oco e cárie e cava e prótese, / assim o mundo vai parindo o defunto / de sua sinopse. / Sem nenhuma explosão final”.⁷

Como Antonio Cícero afirma em texto que avalia a associação da obra de Waly Salomão com as noções de “irreverente”, “marginal” e “espontâneo”,⁸ por mais que sua escrita possa ser rapidamente relacionada ao corpo e a sua capacidade de performar palavras de forma fisicalizante, não devemos nos deixar seduzir pelas supostas algaravias do poeta, mas sim reconhecer sua reverência a autores e momentos históricos variados da história da literatura e da oratória. Como escreve Waly no mesmo poema: “Que importa se as cinzas restam frias / ou se ainda ardem quentes / se não é sele-

Spanish, it was used to refer to Arabs living in the West, where the sun sets. More than that, the term was a pejorative approximation to the language spoken by those settlers—Arabic—which, from the *Castellano*-speaker’s point of view, was a garbled and strange tongue that belonged to “the others.”⁴ By taking this word and using it in the plural as he does in the title—with the added “Echo Chambers” as a subtitle—Salomão took upon himself not only the pursuit of a writing based on oral culture and a gaggle of voices but also the exploration of his own Syrian descent.

“Memory is an editing deck—a nameless / passerby says, in a nonchalant manner, / and immediately hits delete and also / the meaning of what he wanted to say,” runs the opening verse of the poem.⁵ If the passerby threw the line away nonchalantly or indifferently, the same cannot be said of the poet: everything that is said is swiftly deleted in a flutter of fingertips on a keyboard. Nothing is indifferent and all is movement; what is built will be quickly erased: “And the days follow each other and settled is the intention / to convert all prohibited things and rust / into pieces of paradise. Or vice-versa.”⁶ The sensation of this-and-that permeates the whole poem, verse by verse: “Before tomorrow pours down here, / still forgotten now will be what brings / today’s watermark”;⁷ or, for example, “Vacant and crumbling and sunken and prosthetic, / the world goes on giving birth to the cadaver / of its synopsis. / Without any final explosion.”⁸

As Antonio Cícero says in a piece assessing the frequent association of Waly Salomão’s work with notions of the “irreverent,” “fringe,” and “spontaneous,”⁹ no matter how readily his writing can be related to the body and its capacity to perform words in a physicalizing way, we should not be taken in by the poet’s supposed *algaravias* but rather recognize his reverence for a variety of authors and moments in the history of literature and oratory. As Waly writes in this same poem: “Who cares if the cold ashes remain / or if they still burn hotly / if some proper urn is not selected, / be it Grecian or barbarian, / in order to deposit them?”¹⁰

cionada urna alguma adequada, / seja grega seja bárbara, / para depositá-las?”.⁹

Não esqueçamos que essa “carta” de Salomão tem um destinatário: John Ashbery, o poeta que, em 1979, publica na revista *The New Yorker* um poema cuja primeira estrofe ecoa algo do fenômeno da memória sugerido por seu remetente: “É difícil separar a tapeçaria / do lugar ou tear que a antecede. / Pois deve ficar sempre de frente ainda que pendendo para um lado”.¹⁰ Hokusai, Paul Valéry, Antoni Llena, Lina Bo Bardi, Marta Braga, Wallace Stevens, Susana de Moraes, Antonio Cícero, Marcelo Yuka, Carlos Nader, Chico Alvim e Edgar Allan Poe são nomes que o próprio Salomão cita em títulos e dedicatórias dos poemas de *Algaravias*, para além das referências que estudiosos de sua obra e pessoas de seu círculo social identificam nesses versos. A carta a Ashbery, o livro e, ampliando este escopo, a poesia de Waly Salomão poderiam ser encarados como uma espécie de grande ilha de edição, ou talvez um museu eternamente incompleto?¹¹

Lembra-se para esquecer, queima-se para abrir mais espaço ou, como minha mãe sempre me disse quando eu operava o videocassete: “Não avance com a imagem passando na tela que isso desgasta a fita!”. A cada *fast forward*, perdem-se alguns *frames* de um *rewind*. É como, novamente, Waly escreveu de forma mais precisa - e ao mesmo tempo misteriosa - do que posso: “A vida não é uma tela e jamais adquire / o significado estrito / que se deseja imprimir nela. (...) Ela é recheada de locais de desova, presuntos, / liquidações, queimas de arquivos, / divisões de capturas, / apagamentos de trechos, sumiços de originais, / grupos de extermínios e fotogramas estourados”.¹²

Faz-se interessante pensar o ano em que o poema é publicado: 1995, entre a 10ª e 11ª edições do Videobrasil que, naquele momento, se chamava Festival Internacional de Arte Eletrônica. Não é à toa que Waly trará a ilha de edição como primeiro verso de seu poema: indo na esteira daquilo que este texto comentava sobre os anos 1980, na década de 1990 a televisão torna-se ainda mais

We should not forget that this “letter” has an addressee: John Ashbery, the poet who, in 1979, published a poem in *The New Yorker* that began with a line that echoes something of the phenomenon of memory which Waly suggests: “It is difficult to separate the tapestry / from the room or loom which takes precedence over it. / For it must always be frontal yet to one side.”¹¹ Hokusai, Paul Valéry, Antoni Llena, Lina Bo Bardi, Marta Braga, Wallace Stevens, Susana de Moraes, Antonio Cícero, Marcelo Yuka, Carlos Nader, Chico Alvim, and Edgar Allan Poe are all names which Salomão drops into poem titles or dedications in *Algaravias*, not to mention other references which scholars of his work and people from his inner circle have identified in the poems themselves. Can the letter to Ashbery, the book itself, and, broadening the scope somewhat, the poetry of Waly Salomão as a whole be seen as one big editing station, or perhaps an eternally incomplete museum?¹²

Remember in order to forget, burn to clear more space, or, as mother used to say when I was using the VCR: “Don’t fast-forward with the image on the screen or you’ll wear out the tape!” With each fast-forward, we lose a few frames on rewind. As Waly once again writes in a more precise, yet mysterious way than I ever could: “Life is not a screen and never acquires / the rigid meaning / that one wishes to imprint on it. / Neither is it a story in which each detail / locks away a moral lesson. / It is stuffed with fish-spawning pools, hams, / shopping sales, the burning of archives, / divisions of captures, / the conclusions of fragments, vanishings of originals, / extermination groups and exploding photograms.”¹³

It’s interesting to consider the year this poem was published: 1995, in between the 10th and 11th editions of Videobrasil, then known as the International Electronic Art Festival. Hardly surprisingly, the editing desk is there in the very first line. Following on from what we said at the start, concerning the 1980s, television had become even more popular and more colorful by the 1990s. A lot of that is due to the spread of the videocassette and the VCR, which allowed people to record what was on TV, and to garner

popular, colorida. E, muito em função da disseminação dos videocassetes e da possibilidade de o público gravar aquilo que era transmitido, toma-se maior consciência dos bastidores da TV, dos dedos que, apertando alguns botões, puderam – e ainda podem – manipular as massas, alterar rumos de eleições, reescrever versões do passado e nos levar a impensáveis situações vindouras.

Dois anos depois de *Algaravias*, Gilberto Gil, amigo de Salomão, lançará “Pela internet”, no álbum *Quanta*; era a popularização, no Brasil ao menos, da expressão “surfear na internet”¹³: “Um barco que veleje nesse informar / que aproveita a vazante da infomaré / que leve meu e-mail até Calcutá / depois de um hot-link / num site de Helsinki / para abastecer”.¹⁴ Eis que nasce certa consciência de que aquelas ilhas de edição – grandes salas cheias de equipamentos que, naquele momento da televisão brasileira, ainda tinham a Betacam como principal mídia – não durariam muito tempo. Os apertos de botões dão lugar aos cliques de *mouse*, que cedem para os tapetinhos silenciosos dos *notebooks* e que, por fim, em chave à *Black Mirror*, se reduzem a essas obsidianas que são nossos amados e temidos celulares.

Nossas ilhas de edição estão em nossos bolsos e parte de nossas memórias foram recodificadas em *memes*, *stickers* e áudios de WhatsApp. Rita Lee morreu há quase dois meses e muita gente – inclusive o próprio Gilberto Gil e vocês, leitores deste texto – postaram quase simultaneamente algo sobre sua memória social no Brasil em nossas contas de Instagram. Seria essa uma urna adequada para depositar suas cinzas? Como Waly veria esse fenômeno?

Deixando esse exercício de memória de lado, movamo-nos por outro. De forma inusitada e com alcance maior do que esperávamos, “A memória é uma ilha de edição” ecoou de uma forma significativa para as mais de 2 mil pessoas que se inscreveram nesta edição do Videobrasil.¹⁵ A televisão, as noções de notícia e vigilância – tão caras às pesquisas de artistas como Abdul Halik Azeez, Bo

a certain understanding of what went on behind the scenes, where—then as now—people could manipulate the masses at the press of a button, altering the course of elections, rewriting the past, and ferrying us towards unthinkable futures.

Two years after *Algaravias*, Gilberto Gil, a friend of Salomão’s, released “Pela internet,” on the album *Quanta*; it was the arrival, in Brazil at least, of the expression “surf the internet”:¹⁴ “A boat that sails upon this infosea / hitching a ride on the ebbing infotide / sweeps my e-mail off to Calcutta / after a hotlink / on a website in Helsinki / just to top-up on fuel.”¹⁵ And so dawns the awareness that those editing stations—large rooms packed with equipment that, at that particular moment in Brazilian TV history, still used Betacam as the main medium—would not last very long. Soon, the button-pushing gave way to mouse-clicks, which morphed into the silent mousepads of laptops, and, finally, a la *Black Mirror*, shrank to the obsidian tablets of our feared and beloved cellphones.

We now carry our editing stations in our pockets, and a large chunk of our memories have been recodified as memes, stickers, and WhatsApp audio messages. Rita Lee died almost two months ago, and many of us—including Gilberto Gil and your good selves, the readers of this text—almost simultaneously took to Instagram to post something in her honor plucked from Brazilian social memory. Might that be a “proper urn” in which to deposit her ashes? How would Waly see this phenomenon?

But, setting this exercise in memory aside, we draw our impetus from another. In an unusual way, and across a wider spectrum than we had expected, “Memory is an editing station” really resonated with the nigh-two thousand artists who submitted work to this edition of Videobrasil.¹⁶ Television, the ideas of news and vigilance—so dear to the artists Abdul Halik Azeez, Bo Wang, Doplgenger, Karel Koplimets & Mado Juss, and Mayana Redin, to name just a few—ally with the obsession with VHS home video explored by Julia Baumfeld and the interest in newspapers, pamphlets, and different sorts of memorabilia pursued by Guadalupe Rosales and Leila Danziger.

Wang, Doplgenger, Karel Koplímets & Mado Juss e Mayana Redin, por exemplo – irmanam-se à obsessão do arquivo familiar em VHS investigado por Julia Baumfeld e ao interesse de Guadalupe Rosales e Leila Danziger em pesquisar jornais, panfletos e diferentes formas de *memorabilia*.

Já as relações entre escultura e museu, tão presentes no trabalho de Ali Cherri e de Pamela Cevallos, conversam com a pesquisa de uma escultora como Anna Hulačová, e com artistas que lidam com a matéria de forma mais processual, explorando aspectos conceituais e orgânicos do tempo e de cada material escolhido, como Agnes Waruguru, Virgílio Neto e Zé Carlos Garcia. Trabalhando a suposta imaterialidade das culturas orais, artistas como Alicja Rogalska, Antonio Pichilla Quiacain, Camila Freitas e Natalia Lassalle-Morillo curiosamente contribuem para reafirmar a relação intrínseca entre ficção e fotografia investigada por Adrian Paci, Euridice Zaituna Kala e Samuel Fosso.

Por fim, podemos criar um paralelo entre a frase de Waly Salomão e o trabalho de Vitória Cribb; a artista mais jovem entre os selecionados para esta edição do Videobrasil é extremamente interessada na escrita. Se Waly versa sobre a ilha de edição e sua relação com a memória na perspectiva do público-editor de suas memórias, *BUGs*, novo trabalho de Cribb, totalmente feito em computação gráfica, tem uma narração que a coloca em outra perspectiva: “Cansada, eu já não conseguia corrigir os *BUGs*. Eu só conseguia existir na exaustão. O barulho era ensurdecedor. As ventoinhas giravam incessantemente a fim de amenizar a minha dor. Eu superaquecia ao ignorar erros decodificados. (...) Era como se eu finalmente fosse humana... mas era máquina”.¹⁶ Trata-se da voz da própria programação do computador e, por tabela, da própria ilha de edição. Eis o império dos avatares, ou melhor, um arquipélago de edições.¹⁷

Este zigue-zague de aproximações é dialógico tanto com a poesia de Waly quanto com a opção arquitetônica, midiática e curatorial aqui tomada: se queremos refletir sobre esse grupo de artistas em paralelo com os quarenta anos do Videobrasil, nada

Elsewhere, the relations between sculpture and the museum, so present in the work of Ali Cherri and Pamela Cevallos, dialogue with the sculptural research of Anna Hulačová, and such artists as Agnes Waruguru, Virgílio Neto, and Zé Carlos Garcia, who approach their material in a more processual form, exploring conceptual and organic aspects of time and each chosen material. Working with the supposed immateriality of oral cultures, curiously enough artists like Alicja Rogalska, Antonio Pichilla Quiacain, Camila Freitas, and Nathalia Lassalle-Morillo help reaffirm the intrinsic relationship between fiction and photography probed by Adrian Paci, Euridice Zaituna Kala, and Samuel Fosso.

Lastly, we might draw a parallel between Waly Salomão’s aphorism and the work of Vitória Cribb. The youngest artist among those selected for this edition of Videobrasil, Cribb is extremely interested in writing. If Waly speaks of the editing station and its relation to memory from the perspective of the public/editor of his memories, Cribb’s new work *BUGs*, entirely produced on computer, has a narration that puts it all in another perspective: “Tired, I could no longer fix the *BUGs*. I could only exist in exhaustion. The noise was deafening. The cooler fans whirled incessantly in a bid to soothe my pain. Ignoring de-codified errors had caused me to overheat.... It’s as if I were finally human ... but I was a machine.”¹⁷ It’s the voice of a computer program and so, by extension, of the editing station itself. Meet the empire of avatars, or rather, an archipelago of editing desks.¹⁸

This zigzag of approximations is dialogic with regard to both Waly’s poetry and the architectonic, media, and curatorial options here taken: if we want to reflect on this group of artists in parallel with the forty years under Videobrasil’s belt, nothing could be fairer than to ply the visitor with different audiovisual stimuli. Dark rooms, projectors, suspended sound speakers, headphones, LCD panels, videowalls, tablets, and works produced for and on every imagin-

mais justo que trazer ao público estímulos audiovisuais diferentes. Salas escuras, projetores, caixas de som suspensas, fones de ouvido, painéis de LCD, *videowalls*, *tablets* e trabalhos reproduzidos nos mais diversos tamanhos de monitores, do macro ao micro, espalham-se pelo Sesc 24 de Maio e levam-nos à inevitável conclusão de que, sim, aquele *Cavaleiro do apocalipse* de Otávio Donaschi, da primeira edição do evento, não estava nada equivocado em sua performance e premonição.

Em 1965, Nam June Paik, artista sul-coreano essencial para pensar as histórias da videoarte, dizia, em um de seus trabalhos icônicos, que *Moon is the oldest TV* – a lua é a TV mais antiga. Depois desta experiência intensa de curadoria do Videobrasil, creio ser possível afirmar – especialmente ao aprender tanto com artistas da minha geração – que “a televisão é a nossa lua mais jovem”. Ela está nos nossos bolsos, nas nossas mesas, nas nossas paredes... e, ah, ela pode estar no céu também.

Aprendamos a nos transformar com aquelas luas que são fulcrais para nós e, por favor, não temamos editar todas aquelas imagens que nos traumatizam, entre o “humano fardo” e o “humano fado”, como já nos ensinou Waly Salomão.¹⁸

RAPHAEL FONSECA (Rio de Janeiro, 1988) é pesquisador nas áreas de história da arte, crítica, curadoria e educação. Tem interesse especial pelas relações entre arte, cultura visual e história, pela justaposição de diferentes temporalidades, pelo humor, o absurdo e a cultura pop, e pelo modo como uma exposição se relaciona às ideias de instalação, cenografia e espetáculo. Primeiro curador de arte latino-americana moderna e contemporânea no Denver Art Museum, nos Estados Unidos, foi curador do MAC Niterói (2017-2020). É o curador-chefe da 14ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, Brasil, 2024). Doutor em crítica e história da arte pela UERJ, recebeu o Prêmio Marcantonio Vilaça de curadoria em 2015. Suas exposições recentes incluem *Who Tells a Tale Adds a Tail* (Denver Art Museum, 2022), *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil* (Sesc 24 de Maio, 2022), *Sweat* (Haus der Kunst, Munique, Alemanha, 2021) e *Vaivém* (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 2019-2020). Foi professor de artes visuais do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, entre 2010 e 2022.

able size screen, large and small, pepper Sesc 24 de Maio and lead us to the inevitable conclusion that, yes, Otávio Donaschi's *Horseman of the Apocalypse* from the very first edition was not wrong in its performance and premonition.

In 1965, the South-Korean artist Nam June-Paik, an essential figure in any reflection on video art, said the following in one of his iconic works: *Moon is the oldest TV*. After this intense experience curating Videobrasil, I believe I can safely say—especially having learned so much from the artists of my generation—that “television is our youngest moon.” It's in our pockets, on our desks and tables, on our walls... and, ah, it could be up there in the sky too.

Let us learn to transform ourselves with those fulcrum moons, and please don't be afraid to edit all the images that traumatize us, as Waly Salomão puts it, between the *humano fardo* (human freight) and the *humano fado* (human fate).¹⁹

RAPHAEL FONSECA (Rio de Janeiro, 1988) is a researcher in the areas of art history, art criticism, curatorship, and education. He is especially interested in the relationships between art, visual culture, and history, the juxtaposing of different temporalities, humor, the absurd, and pop culture, and in the ways an exhibition ties in with the ideas of installation, stage/set design, and the spectacle. He is curator of Modern and Contemporary Latin-American Art at Denver Art Museum, USA, former curator of MAC Niterói (2017-2020), and chief curator of the 14th Mercosur Biennial (Porto Alegre, Brazil, 2024). He holds a PhD in art criticism and art history from the State University of Rio de Janeiro (UERJ) and received the Marcantonio Vilaça Award for curatorship in 2015. His recent exhibitions include *Who Tells a Tale Adds a Tail* (Denver Art Museum, 2022), *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil* (Sesc 24 de Maio, 2022), *Sweat* (Haus der Kunst, Munich, Germany, 2021), and *Vaivém* (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, and Belo Horizonte, 2019-2020). He taught visual arts at Colégio Pedro II, in Rio de Janeiro, from 2010 to 2022.

NOTAS

- 1 “Sharp lança o primeiro videocassete doméstico”, em *Folha de S.Paulo*, 26 de fevereiro de 1982.
- 2 Carlos Nader, “À imagem do poeta: ensaio em homenagem à Waly Salomão”, em *Deslocamentos - 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil*, São Paulo, Edições Sesc, 2003, p. 223.
- 3 Pedro Felipe Monlau, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, 1865. Apud Waly Salomão, *Algaravias: Echo Chamber*, Brooklyn, Ugly Duckling Presse, 2016, p. 7.
- 4 Waly Salomão, op. cit., 2016, p. 38.
- 5 Idem, p. 40.
- 6 Idem, p. 38.
- 7 Idem, p. 40.
- 8 “Estas reflexões sobre Waly terão servido ao seu propósito se tiverem conseguido mostrar ao menos a inanidade dos clichês que se acumularam sobre a sua figura pública. Na mídia, alguns dos adjetivos que mais se empregam a seu respeito são, por exemplo: *irreverente, marginal, espontâneo*. Começando pelo último, creio ter mostrado que sua poesia foi orientada, ao contrário, por um espírito antiespontaneísta, que resultou numa obra extremamente culta e elaborada. Pelas mesmas razões, é claro que ele tampouco pode ser considerado um poeta marginal.” Antonio Cícero, “A falange de máscaras de Waly Salomão”, em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2003.
- 9 Waly Salomão, op. cit., p. 38.
- 10 John Ashbery, “Tapestry”, *New Yorker*, 13 maio 1979, p. 34.
- 11 “... às vezes se diz ‘irreverente’ de quem não tem respeito por absolutamente nada nem ninguém. Essa é a atitude de pessoas, na verdade, amargas ou azedas, e superficiais, incapazes de fazer distinções de valor. Ora, Waly, como todo poeta, fazia, o tempo inteiro, distinções de valor. Ele respeitava, admirava e manifestava respeito e admiração por muita coisa e muita gente, como, por exemplo, pelos poetas que considerava grandes.” Antonio Cícero, op. cit.
- 12 Waly Salomão, op. cit., p. 38.
- 13 Roberto Zular faz uma observação interessante sobre o lançamento do livro impresso de Waly em plena ascensão da internet: “Um poema ou mais de um: poemas configurando-se em um objeto antigo, cuja defasagem tecnológica tensiona as tecnologias da subjetividade que permeiam o mundo: ‘sempre sonhei em ser poeta de livro’, conta Waly em uma entrevista a respeito de *Algaravias*. Em meio à voga da farsa realista, sonhar; no auge da escalada do ponto.com, um livro; e não menos esquisito: ser poeta”. Roberto Zular, “As algaravias de Waly Salomão”, *Teresa - revista de literatura brasileira*, 2010, p. 206.

NOTES

- 1 “Sharp lança o primeiro videocassete doméstico,” *Folha de S.Paulo*, February 26, 1982.
- 2 Carlos Nader, “In the Image of the Poet,” in *Deslocamentos - 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil* (São Paulo: Edições Sesc, 2003), 276.
- 3 Waly Salomão, *Algaravias: Echo Chamber*, trans. Maryan Monalisa Gharavi (Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2016). All quotations from the poems are by Gharavi.
- 4 Pedro Felipe Monlau, *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (1856). Quoted in Waly Salomão, *Algaravias: Echo Chamber* (Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2016), 7.
- 5 Salomão, *Algaravias*, 39.
- 6 Salomão, *Algaravias*, 41.
- 7 Salomão, *Algaravias*, 39.
- 8 Salomão, *Algaravias*, 41.
- 9 “These reflections about Waly would have served their purpose had they at least managed to show the inanity of the cliches that have accumulated around his persona. In the press, some of the adjectives most often used in his regard are irreverent, fringe, spontaneous. Starting with the last of these, I believe I have shown that his poetry was actually oriented by an anti-spontaneous spirit that resulted in an extremely cultured and finely wrought oeuvre. For these very reasons, it seems clear to me that he cannot be considered a fringe poet.” Antonio Cícero, “A falange de máscaras de Waly Salomão,” in *Me segura qu’eu vou dar um troço* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003).
- 10 Salomão, *Algaravias*, 39.
- 11 John Ashbery, “Tapestry,” *New Yorker*, May 13, 1979, 34.
- 12 “... the term ‘irreverent’ is sometimes used to describe those who show no respect whatsoever for anything or anyone. It’s the behavior of those who are, in truth, bitter or resentful, and superficial, incapable of drawing distinctions of value. Now, Waly, like all poets, was constantly drawing distinctions of value. He respected, admired, and showed regard for a great deal and a lot of people, such as the poets he considered major.” Antonio Cícero, “A falange de máscaras.”
- 13 Salomão, *Algaravias*, 39.
- 14 Roberto Zular made an interesting observation about the launch of a print edition of Waly’s book during the rise of the internet: “A poem, or more than one: poems configuring into an old thing, whose technological

14 Gilberto Gil, “Pela internet”, *Quanta*, 1997.

15 Este texto, como os diversos que compõem a longa história dos catálogos e publicações relativos ao Videobrasil, gira em torno dos artistas selecionados para a presente edição. Um dia há de ser importante (essencial) um estudo em torno daqueles que nunca puderam estar presentes em nenhuma edição, por critérios dos mais diversos de seleção curatorial. Um estudo detalhado dos “recusados” certamente traria muitas questões sobre estes quarenta anos de histórias.

16 Vitória Cribb, *BUGs*, 2023.

17 Em uma troca de mensagens com a artista sobre seu trabalho e as relações com os versos de Salomão, uma observação feita por ela merece ser citada na íntegra: “O meu trabalho, pensando em ilha de edição, tem uma coisa *zennial*, mas tem muito a ver com o mundo atual, porque ele é solitário no sentido de edição, ou seja, eu trabalho com artistas sonoros, mas cada um na sua própria ilha de edição. Eu tenho a minha, 3-D, e de montagem visual da narrativa, o Ramon tem a ilha de edição sonora dele em casa, com masterização, e a Ana tem a ilha de edição dela em casa. Nós três temos um modo de trabalho – muito por conta do contexto, até por ser latino-americano, dinheiro e tal – que é cada um ter sua própria ilha de edição e funcionar on-line”.

18 Waly Salomão, op. cit., p. 40.

obsolescence flies in the face of the technologies of subjectivity that pervade the world: ‘I always dreamed of being a book poet,’ said Waly, in an interview about *Algaravias*. At the height of the realist farce, to dream; as the Dotcom barrels towards its peak, a book; and no less strange than that: being a poet.” Roberto Zular, “As algaravias de Waly Salomão,” *Teresa – revista de literatura brasileira* (2010): 206.

15 Gilberto Gil, “Pela internet,” *Quanta*, 1997.

16 This text, like so many others that have helped comprise the history of Videobrasil’s catalogues and publications, hinges around the artists selected for the present edition. One day, a study will have to be made of those who have never managed to feature in any edition, in virtue of the many criteria that go into a curatorial selection. A detailed study of the “declined” works would certainly raise a host of questions about the last forty years of history and storytelling.

17 Vitória Cribb, *BUGs*, 2023.

18 In an exchange of messages with the artist about her work and its relation to Salomão’s verses, Cribb made an observation that deserves to be shared here in full: “Thinking of an editing station, my work has something *zennial* about it, but it also has a lot to do with the present world because it’s solitary in the sense of editing, I mean. I work with sound artists, but each at his or her own editing station. I have mine, for 3-D, and to string the narrative together, Ramon has his sound editing station at home, for mastering, and Ana has her editing station at her place. So we each have a working world—largely because of the context, and even as Latin Americans, because of money constraints and all that—we each have an editing station and work together online.”

19 Salomão, *Algaravias*, 41.

Abdessamad El Montassir

SAIDATE, MARROCOS, 1989

SAIDATE, MOROCCO, 1989

Galb'Echaouf, de Abdessamad El Montassir, é povoado por um sentido de resistência: da memória perante o tempo; do testemunho, ainda que aparentemente impossível; da reação à ordem hegemônica. Ao investigar eventos que interferiram profundamente na paisagem do Saara Ocidental, no sul no Marrocos, El Montassir deparou com um ambiente silencioso e assombrado por um complexo histórico político-social. Diante do silêncio humano sobre eventos traumáticos, o artista se volta para outras formas de vida do deserto como modo de reviver a memória coletiva apagada e reconhecer sua relevância na disputa com narrativas hegemônicas.

Com a colaboração de cientistas, ativistas e habitantes locais, El Montassir atua no cruzamento entre pesquisa e criação - esta carregada pelo arquivo imaterial, poético, que mobiliza para conduzir sua narrativa sobre a paisagem desértica. Suas imagens e palavras dão forma, textura e eco ao silêncio árido, alimentando o animismo de pedras, cinzas, plantas e indivíduos.

O direito ao esquecimento, as narrativas viscerais e o trauma da antecipação são eixos norteadores de sua produção, e as diferentes linguagens com as quais trabalha, entre vídeo, fotografia e instalação, ao mesmo tempo criam suas próprias narrativas e promovem a reflexão sobre as formas de testemunhar.

Com um olhar anímico e poético, El Montassir discute a noção de trauma e o modo como a violência vivida, (in)transmissível/transmitida ou antecipada, impregna os que são atravessados por ela, humanos e não humanos, influenciando seus comportamentos e desenvolvimentos. **_AMANDA TAVARES**

Galb'Echaouf, by Abdessamad El Montassir, is awash with a sense of resistance: of memory in the face of time; of witness, even when that seems apparently impossible; of reaction against the hegemonic order. Investigating the events that have left such profound marks on the Western Saharan landscape of Southern Morocco, El Montassir came upon a silent place haunted by a complex politico-social history. Confronted with human silence before traumatic events, the artist looks for new forms of life in the desert as a way to revive the erased collective memory there and acknowledge its relevance in the dispute with hegemonic narratives.

Enlisting the collaboration of scientists, activists, and locals, El Montassir operates at the intersection between research and creation, swept along by the immaterial, poetic archive which he draws from in structuring his narrative about this desert landscape. His images and words lend form, texture, and echo to the arid silence, nourishing the animism of rocks, ashes, plants, and individuals.

The right to be forgotten, visceral narratives, and the trauma of foreboding are some of the guiding themes of his output. The different languages he works with, which include video, photography, and installation, create narratives of their own whilst urging reflection on ways we can pay witness to the world.

With a soulful and poetic gaze, El Montassir discusses the notion of trauma and the way lived, (in)transmissible/transmitted, or expected violence impregnates those affected by it, both human and nonhuman, thus influencing their behaviors and developments. **_AMANDA TAVARES**



Abdul Halik Azeez

COLOMBO, SRI LANKA, 1985
COLOMBO, SRI LANKA, 1985

Abdul Halik Azeez especula sobre o poder da imagem no contexto midiático contemporâneo, a partir das representações do Sri Lanka multicultural de hoje e da história colonial do país. Sua obra se desdobra em uma variedade de meios, como fotografia, vídeo e instalação, em publicações e ações em plataformas on-line e nos aplicativos Instagram e TikTok.

O artista desenha seus projetos cruzando métodos de investigação baseados na análise crítica do discurso com a observação das paisagens urbanas, ou fazendo buscas de imagens através de hashtags populares. As imagens e situações que emergem desses processos mobilizam o público para experiências que Azeez define como transmidiáticas: ocasiões de encontro que deflagram atritos e afetos, e que podem revelar padrões ideológicos subjacentes às narrativas históricas hegemônicas ou aos abusos étnicos e estatais contemporâneos.

A instalação *Desert Dreaming* [sonho no deserto] condensa alguns desses temas em cinco vídeos exibidos em loop em monitores de tubo, com fragmentos desarticulados da história da migração do pai e do tio do artista para o Oriente Médio nos anos 1980. Memórias pessoais e coletivas são elaboradas com cortes digitais operados cirurgicamente, com Photoshop, em retratos e fotos da família. _ALESSANDRA BERGAMASCHI

Abdul Halik Azeez works with representations of today's multicultural Sri Lanka and the nation's colonial past in order to ponder the power of the image in the contemporary mediatic context. His art unfolds in a variety of mediums, such as photography, video and installation, publications, and actions on online platforms, including the apps Instagram and TikTok.

The artist designs his projects by applying investigative methods based on the critical analysis of discourse to his observation of urban landscapes or the results of image searches run on popular hashtags. The images and situations that emerge from these processes present the audience with experiences that Azeez defines as transmediatic: encounters that spark attrition and affection, and which have the ability to reveal the ideological patterns underlying hegemonic historical narratives or contemporary ethnic and state-perpetrated abuses.

The installation *Desert Dreaming* compacts some of these themes into five videos played in loop on CRT monitors, showing disjointed fragments of his father's and uncle's experience as immigrants in the Middle East in the 1980s. Personal and collective memories are presented in portraits and family photos, but with digital content surgically excised using Photoshop. _ALESSANDRA BERGAMASCHI



Time, come to me



The soul must know this spiritual truth



He went straight to Italy

Abu Bakarr Mansaray

TONGO, SERRA LEOA, 1969

TONGO, SIERRA LEONE, 1969

Mansaray é um multiartista. Embora seja mais conhecido por seus desenhos grandes e detalhados, é um criador que realiza objetos e instalações das mais diversas maneiras. Um de seus interesses constantes é a relação entre imagem, invenção e mecânica; muitos de seus trabalhos giram em torno de objetos eletrônicos – que, afirma, podem até voar.

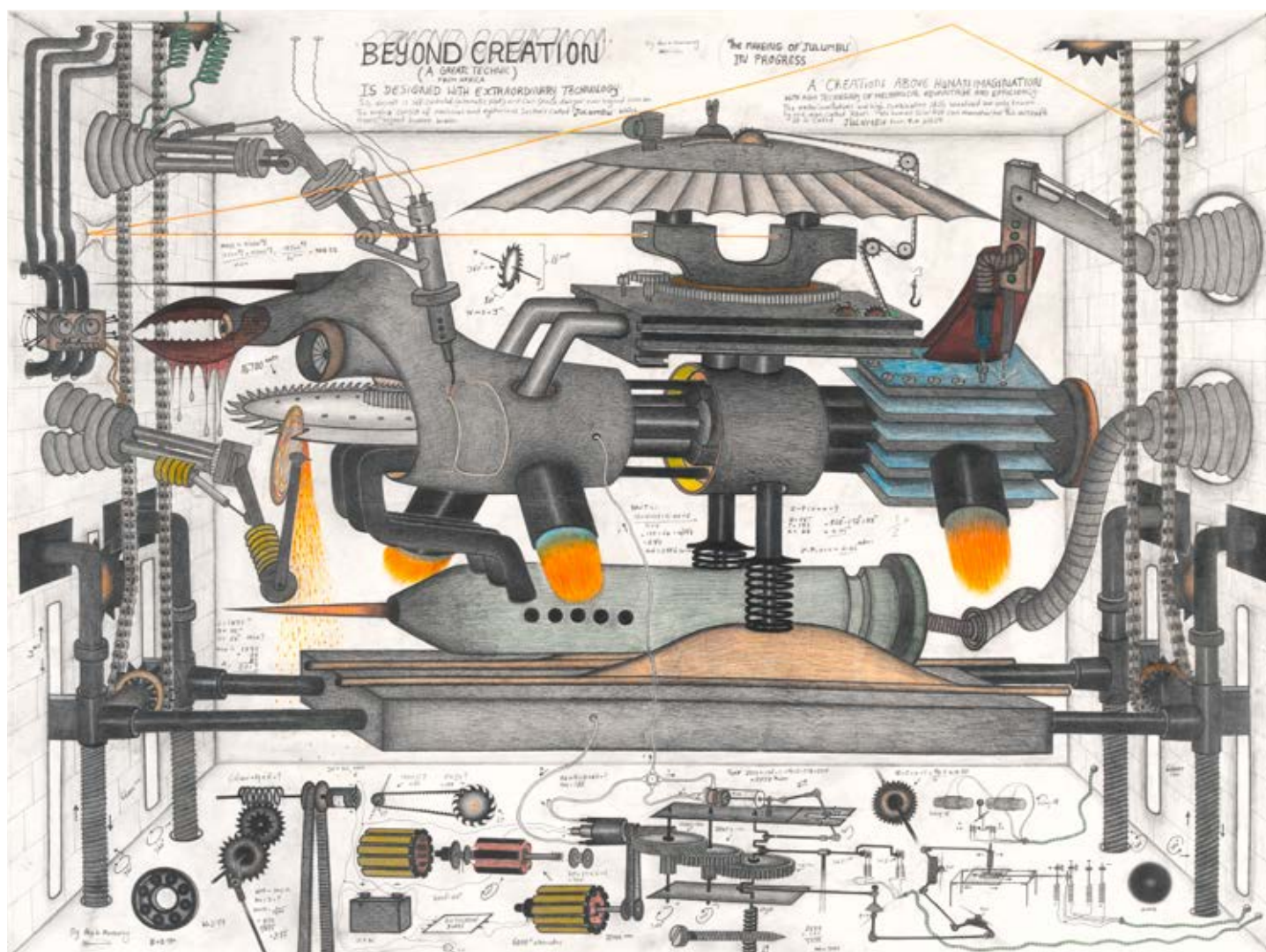
Nascido e criado em Serra Leoa, Mansaray passou mais de dez anos na Holanda e optou por retornar ao seu país, onde se impressionou com os males da guerra civil. Muito de sua iconografia é tributária de um mesmo imaginário: aquilo que é projetado como desenho poderia ter uma finalidade bélica, mas, em suas mãos, ganha um caráter imaginativo, fantasioso, tomado pelo constante desejo de sair do lugar-comum.

Em seus trabalhos mais recentes, o artista chegou até mesmo a fazer representações do coronavírus e do ebola, vistos como armas de guerra. Veículos aéreos, carros e munições, entre outras formas que desenha, são representados a partir de suas partes soltas, como no manual de instruções de um brinquedo. Junto de cada peça, um texto define seu possível funcionamento. Diante de tanta informação, o espectador não resiste ao universo vasto criado por Mansaray e se entrega a um exercício de imaginação acerca do artista como engenheiro. **_RAPHAEL FONSECA**

Mansaray is a multi-artist. Though best known for his large-format, highly detailed drawings, he also creates objects and installations in the most diverse ways. One of his abiding interests is the relationship between image, invention, and mechanics, and many of his works are built around electronic objects which he claims can even fly.

Born and raised in Sierra Leone, Mansaray spent over ten years in the Netherlands before deciding to return to his home country, where he was startled by the scars left by the civil war. A lot of his iconography derives from the same imaginary: the objects he designs could easily be weaponized, but, in his hands, they take on an imaginative, fantastical character buoyed by an unwavering desire to escape the commonplace.

In his most recent art, Mansaray produced representations of the coronavirus and Ebola, seen as weapons of war. Aircraft, land vehicles, and ammunition, among other items, are represented in exploded diagrams, as if they were the assembly manuals of a toy model. Each component is accompanied by text explaining its possible function. Faced with the sheer volume of information, the viewer can't resist the vast universe Mansaray creates and delves headfirst into this imaginative exercise built around the artist as engineer. **_RAPHAEL FONSECA**



Beyond Creation, 2004

Desenho [drawing]

Obra de referência [reference work]

Adrian Paci

SHKODËR, ALBÂNIA, 1969

SHKODËR, ALBANIA, 1969

Adrian Paci se define como pintor, mas suas obras se desdobram em uma ampla variedade de meios, como fotografia, vídeo e performance, e também através de técnicas mais tradicionais, como o afresco e o mosaico. Podem ser definidas como obras pictóricas, já que incorporam múltiplas camadas: cenas roubadas do universo televisivo, do cinema clássico e da internet, mas também de rituais sociais que deflagram atritos e desconspasos culturais.

A partir desses cruzamentos, o artista elabora os temas da identidade e da memória em situações de exílio, imigração e nomadismo. Ele cria sínteses poéticas – como a imagem de imigrantes aglomerados em uma escada de ferro na pista de um aeroporto, suspensos na espera de um avião que nunca chegará – ou ações distendidas no tempo, como a trajetória épica de uma coluna de mármore, esculpida por artesãos chineses em um navio de carga que rumava para o Ocidente.

Em todos os casos, há rigor formal no resultado dos processos. Os fragmentos pop e vernaculares podem ser incorporados, mas tendem a perder a vibração de suas cores e as referências aos contextos de origem. Como no mosaico *Il Salto*, de 2014. A imagem de uma figura humana em movimento se desmancha em um fundo terroso e dessaturado, onde as tésseras de pedra congelam a instabilidade dos pixels. A imagem original remete ao salto de um soldado, mas o título pode citar também a notória fotografia do pintor Yves Klein, com figuras suspensas no vazio em diversos momentos da história da imagem técnica. _A.B.

Adrian Paci defines himself as a painter, but his works play out across a variety of mediums, such as photography, video, and performance, as well as in the more traditional techniques of fresco and mosaic. They could be considered pictorial, seeing as they incorporate multiple layers: scenes snatched from television, classic films, and the internet, but also from social rituals that spark cultural friction and disconnects.

Out of these intersections, the artist elaborates on the themes of identity and memory in situations of exile, immigration, and nomadism. He creates poetic syntheses—as in the photograph of immigrants piled onto an airstair waiting for a plane that never arrives—or actions drawn-out in time, such as the epic voyage of a marble column sculpted by Chinese craftsmen aboard a cargo ship bound for the West.

In all of these cases, there's a formal rigor in the result of Paci's processes. Pop, vernacular fragments can be incorporated, but they tend to lose their vibrancy of color and shed all reference to their contexts of origin. The mosaic *Il Salto* [The jump], 2014, is a case in point. The image of a human figure in movement dissolves against a lusterless, desaturated background, where the stone tesserae freeze the volatility of the pixels. The original image was of a jumping soldier, but the title may also be a nod to Yves Klein's famous photograph of jumpers in mid-air at various times in the history of photographic technique. _A.B.



Agnes Waruguru

NAIRÓBI, QUÊNIA, 1994

NAIROBI, KENYA, 1994

Em suas instalações multimídia, Agnes Waruguru se apropria de materiais cotidianos para jogar com a ideia de rememoração, através da ação coletiva, da coleção e da improvisação. Referenciando práticas femininas e identificadores culturais tradicionais, com foco em itens que relembram a vida familiar e doméstica, Waruguru cria obras impactantes, ternas e cativantes, construindo composições cujo impacto vem da conexão íntima que as matérias carregam com as vidas pessoais e as experiências que as engendraram.

Seu trabalho faz uso de atos repetitivos, reiterados, de criação e de formação de marcas cuja natureza significa a passagem do tempo. As técnicas de que Waruguru se vale – crochê, tricô, costura e bordado – levantam questões sobre o trabalho que é atribuído a um gênero ou a uma classe social, algo intrinsecamente ligado às noções de feminilidade que se baseiam em ideias de subserviência, domesticidade, delicadeza e beleza.

A contribuição de Waruguru é explorar vínculos afetivos e sentimentos evocados pelos dois lugares que considera seus lares: o Arquipélago de Lamu, no Oceano Índico, e Nyeri, cidade no planalto central do Quênia. A obra, que reage a seu contexto, consiste em tecidos pintados e cerâmicas em forma de cabaças, instalados de forma a mimetizar as paisagens que Waruguru pretende invocar.

_RENÉE AKITELEK MBOYA

Agnes Waruguru's multimedia installations appropriate everyday materials to play on the idea of remembering, through collective action, collection, and improvisation. Referencing women's practices and traditional cultural identifiers, with a focus on materials that recall familial and domestic life, Waruguru creates impactful installations that are tender and endearing, building up compositions whose thrust comes from the intimate connection that these materials bear in the personal lives and experiences that yielded them.

Her work makes use of repetitive, iterative acts of creation and mark-making whose nature signifies the passage of time. The crafts Waruguru relies on—crocheting, knitting, sewing, and embroidery—raise questions about gendered and classed labor, which is intrinsically tied to definitions of femininity that rely on concepts of service, domesticity, delicacy, and beauty.

Waruguru's contribution is an exploration of emotional attachments and feelings evoked by two locations she has come to think of as home: the Indian Ocean Archipelago of Lamu, and Nyeri, a town situated in the Central Highlands of Kenya. The context-responsive work consists of painted textile and gourd-shaped ceramics, installed to mimic the landscapes Waruguru hopes to invoke.

_RENÉE AKITELEK MBOYA



Water Memories (sky), 2022

Pintura [painting]

Obra de referência [reference work]



Water Memories and Blooms II, 2002

Técnica mista [mixed media]

Vista de exposição [exhibition view]

Obra de referência [reference work]



Ailton Krenak

ITABIRINHA (MG), BRASIL, 1953

ITABIRINHA (MG), BRAZIL, 1953

Escritor, artista e ambientalista, Ailton Krenak é uma das lideranças indígenas mais conhecidas do Brasil. Foi um dos fundadores da União das Nações Indígenas (UNI), do Núcleo de Cultura Indígena e da Aliança dos Povos da Floresta, voltados ao fortalecimento da luta dos povos originários no país. Sua participação na Assembleia Nacional Constituinte, ao lado de outras lideranças, foi fundamental para a inclusão do capítulo sobre direitos indígenas na Constituição de 1988.

Entre 1985 e 1990, em um contexto político de embates e mudanças, Krenak comandou o *Programa de índio*, na rádio USP, ao lado de Álvaro Tukano e Biraci Yawanawá, primeira atração radiofônica criada e conduzida por pessoas indígenas. O programa era voltado à divulgação das tradições dos povos originários e à defesa de seus direitos. Seu pensamento circulou em livros de grande sucesso, como *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) e *Futuro ancestral* (2022).

Como suas publicações, a pintura de Krenak volta-se para a relação entre indivíduos e natureza, vista desde uma perspectiva crítica, que entende o Antropoceno como causa da crise ambiental que vivemos hoje. Sua produção chama atenção para a urgência de repensarmos nossa relação com a natureza e os povos originários, e de buscarmos soluções mais sustentáveis e justas para as emergências ambientais. Também sublinha a importância de reconhecermos a interdependência entre todos os seres vivos e de vivermos em harmonia com a natureza, em vez de tratá-la como recurso a ser explorado. _A.T.

An author, artist, and environmentalist, Ailton Krenak is one of the best-known Indigenous leaders in Brazil. He helped founding the Union of Indigenous Nations, the Center for Indigenous Culture, and the Alliance of the Peoples of the Forest, designed to assist Brazil's native populations in their struggle. His participation in the National Constituent Assembly, alongside other leaders, was fundamental to the inclusion of a chapter on Indigenous rights in the 1988 Constitution.

Between 1985 and 1990, in a political context of conflict and change, Krenak presented the show *Programa de índio* on Radio USP, alongside Álvaro Tukano and Biraci Yawanawá, the first-ever radio program created and presented by Indigenous Brazilians. The slot was structured to showcase the traditions of Brazil's native populations and defend their rights. His ideas have reached a wide audience through the bestselling books *Ideas to Postpone the End of the World* (2019) and *Ancestral Future* (2022).

Krenak's paintings deal with the relationship between individuals and nature, approached from this critical perspective, which sees the Anthropocene as a cause of the environmental crisis we're experiencing today. His work draws attention to the urgent need to rethink our relationship with nature and the earth's Indigenous populations and to seek more sustainable and equitable solutions for these environmental emergencies. It also underscores the importance of interdependence among all living things, and of living in harmony with nature, rather than treating it as a resource there to be exploited. _A.T.



Ali Cherri

BEIRUTE, LÍBANO, 1976
BEIRUT, LEBANON, 1976

Em sua pesquisa, Ali Cherri tem como interesse constante as ideias de coleção, alteridade e fragmento. Utilizando-se sobretudo do vídeo, mas também de objetos e performances, ele questiona as problemáticas relações entre o Norte hegemônico e o Sul global, em sua ampla gama colonial. Seu olhar se volta, por exemplo, para museus como a National Gallery londrina, e para relações de trabalho extrativistas que geram consequências ecológicas e humanitárias.

Nesta série de esculturas, Cherri lida com materiais associados historicamente ao fazer, à cerâmica, à escultura e à arqueologia: barro e água. Depois de encontrar e comprar fragmentos de cabeças de cerâmica em antiquários, o artista imagina corpos que ecoam diferentes culturas visuais da Antiguidade: um leão e duas figuras que remetem ao corpo humano, uma sentada em uma espécie de trono e a outra de pé. Juntas, ganham certo ar de autoridade e mistério.

Assim como em outros momentos de sua carreira, neste encontro entre cabeças “originais” e corpos imaginados, o artista joga com a fronteira entre o verdadeiro e o falso. A partir de um ato de colagem, leva o público a questionar os limites interpretativos da obra de arte e da arqueologia em sua capacidade de inventar, na contemporaneidade, noções de passado, mercado, identidade nacional e colonialismo. _R.F.

Ali Cherri's most constant interest is in the ideas of collection, alterity, and fragment. Working mostly in video, but also creating objects and performances, he questions the problematic relationships between the hegemonic North and the global South, in its broadest colonial gamut. His gaze often turns to museums, such as the National Gallery in London, and to extractive labor relations that generate a range of ecological and humanitarian consequences.

In this series of sculptures, Cherri works with a pair of materials historically associated with craft, ceramics, sculpture, and archeology, namely clay and water. Having trawled antiques stores for the heads of broken ceramic statues, the artist imagines bodies that echo the different visual cultures of Antiquity: a lion flanked by two humanlike figures, one seated on a sort of throne and the other standing. Together, they take on an air of authority and mystery.

As in other moments from his career, in this encounter between “original” heads and imagined bodies, the artist plays with the boundary between true and false. Through the act of gluing, he urges the audience to question the interpretive limits of the work of art and archeology in their capacity to invent, here and now, the notions of the past, the market, national identity, and colonialism. _R.F.





Standing Figure, 2022
Escultura [sculpture]



Lion, 2022
Escultura [sculpture]

Alicja Rogalska

OSTROŁĘKA, POLÔNIA, 1979

OSTROŁĘKA, POLAND, 1979

Em *News Medley* [pout-pourri de notícias], cinco canções do repertório do coro feminino de Kartal, aldeia perto de Budapeste, no leste da Hungria, são reescritas coletivamente. Melodias tradicionais incorporam histórias das mudanças recentes no sistema político e do cotidiano laborioso de diferentes gerações de mulheres. Em tempos de mudanças polêmicas na paisagem midiática da Hungria, e de uma política de informação cada vez mais centralizada, a obra atualiza canções populares para fazer uma “radiodifusão comunitária” de base, amplificando uma heterogeneidade de vozes e questionando os assuntos que merecem a atenção da mídia, especialmente diante do crescimento do jornalismo *clickbait*, de caça aos cliques.

Na prática artística de Rogalska, o trabalho em contextos específicos, como a comunidade de Kartal, é recorrente; a partir da abordagem local, a artista reverbera questões e debates de escala global. Em performances, vídeos e instalações, questiona as estruturas sociais e o subtexto político do cotidiano. Trabalha em colaboração com pessoas em situação de vulnerabilidade, ativistas e especialistas de diferentes áreas, em contextos que vão de migração e questões de gênero a crise climática e desigualdade social. Com situações e proposições coletivas, gera imagens e narrativas alternativas.

A artista está interessada na forma como a arte colaborativa, ao refletir sobre futuros possíveis, pode reconfigurar noções de imaginário político, e também na agência que esse imaginário exerce na narração de futuros desejáveis. _A.T.

In *News Medley*, five songs from the repertoire of the Women’s Choir of Kartal, a village outside Budapest in eastern Hungary, are collectively rewritten. Folk melodies are infused with stories of the current changes in the political system and everyday toil experienced by women of various generations. In times of controversial changes in Hungary’s mediascape and of an increasingly centralized government information policy, the project experiments with the reworked folksongs as a kind of grassroots “community broadcasting,” amplifying a plurality of voices whilst questioning which issues warrant media attention in the wake of clickbait journalism.

In Rogalska’s art, undertaking projects in specific contexts, such as Kartal, is a recurrent practice. Out of this local approach, the artist can resonate global issues and debates. In performances, videos, and installations, she broaches social structures and the political subtext running through everyday life. She works in collaboration with activists and specialists from different areas, and with people in situations of vulnerability in order to raise topics as diverse as migration, gender issues, the law, the climate crisis, and social inequality. From collective situations and propositions, Rogalska builds alternative images and narratives.

The artist is interested in the way a collaborative art geared towards reflection on possible futures might reconfigure notions from our political imaginary, and also in the agency this “imaginary” exercises in narrating desirable futures. _A.T.







Andrés Denegri

BUENOS AIRES, ARGENTINA, 1975
BUENOS AIRES, ARGENTINA, 1975

Focada na arqueologia das mídias e das imagens de arquivo, a pesquisa de Andrés Denegri desdobra-se em instalações, vídeos e séries fotográficas. Seus projetos deflagram memórias intersticiais no diálogo entre capítulos da história da Argentina, ao longo do século 20, e as marcas específicas depositadas por esses eventos e pela passagem do tempo em negativos encontrados.

O artista expande esses fragmentos no espaço expositivo através de projeções intimistas ou de grandes encenações. Nelas, a dinâmica da projeção analógica é desmembrada e exposta em articulações mecânicas e fotoquímicas, tensionando as finas peles translúcidas em movimento nos carretéis em percursos extensos e formas inéditas.

Ao contrário do que sugere o título, *Aula Magna* (16mm^{2∞}) é uma composição minimalista, em que dois projetores 16 mm são dispostos lado a lado. Os filmes retratam a despedida do artista de um ambiente que lhe é caro, através da variação da luz, recortada pela janela da sala, e seus reflexos no piso de assoalho. Nessa composição que desagrega o ambiente, formas descontínuas piscam no movimento intermitente gerado por cortes da edição e corpos que passam em contraluz. O efeito de *flickering* cita o cinema estrutural dos anos 1960 e 1970; são filmes que exaltam a própria duração, em que quase nada acontece.

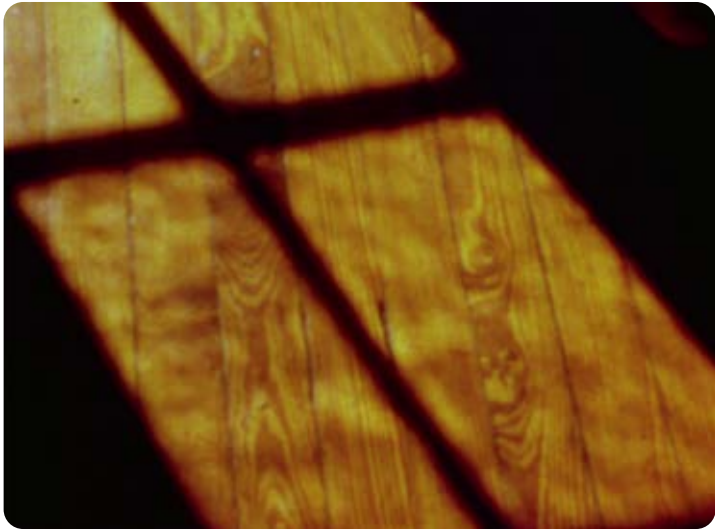
A luz desborda, assim, da sala do apartamento para a sala expositiva, conduzindo sutilmente os espectadores a perceber os efeitos da experiência do cinema no espaço ao redor da tela. _A.B.

Andrés Denegri's research into the archeology of media and archive images gives rise to installations, videos, and photographic series. His projects trigger interstitial memories in the dialogue between chapters from 20th-century Argentinean history, and the specific marks these events and the passage of time have left in found negatives.

The artist expands these fragments in the exhibition space through intimate projections or large-scale stagings. In these, the dynamic of analogical projection is taken apart and shown in mechanical and photochemical interactions that stretch the fine, translucent spools as they flow through the reels in long and unexpected ways.

Contrary to what the title might suggest, *Aula Magna* (16mm^{2∞}) [Masterclass (16mm^{2∞})] is a minimalist composition consisting of two 16 mm film loopers placed side by side. The films depict the artist's farewell to a place that is dear to him, a sentiment conveyed through the variations in the light pouring through the grilles of a window, which it mirrors in shadow as it pools on the floorboards. In this composition, which disjoints the environment, forms blink and quaver in an intermittent movement generated by the editing and by snatches of bodies caught against the light, causing an old-style flicker suggestive of the structural film of the 1960s and '70s. These are pictures that exalt pure duration, in which next to nothing actually happens.

The light shining into the apartment sitting room thus overflows into the exhibition hall, subtly awakening viewers to the effects of the cinema-going experience within the space around the screen. _A.B



Andro Eradze

TBILISI, GEÓRGIA, 1993

TBILISI, GEORGIA, 1993

As relações entre natureza, criaturas humanas e não humanas, tempo e literatura são alguns dos elementos centrais na investigação de Andro Eradze. Recorrendo geralmente à fotografia e ao vídeo, mas sempre no interesse de criar relações entre imagem e espaço, e entre objetos produzidos e apropriados, seu trabalho caracteriza-se pela minúcia da composição de imagens, do uso das cores e da edição de som.

Raised in the Dust [criado na poeira] dialoga com o poema “The Snake Eater” (1901), do georgiano Vazha-Pshavela (1861-1915). No início do filme, nosso olhar acompanha imagens do que parece ser uma floresta silenciosa. Aos poucos, ouvimos vozes humanas; na sequência, começamos a acompanhar um espetáculo de fogos de artifício. De repente, imagens de animais empalhados surgem na paisagem, iluminados pelos fogos. Qual relação há entre esses elementos? O que os fogos ao fundo celebram? Qual terá sido a última visão dos animais antes de morrer? Como eles veriam o espectador que agora se sente em uma sala escura diante de sua imagem?

Com um leve movimento de *zoom in*, somos convidados a refletir sobre os mistérios colocados pelas expressões dos animais. Pensamos, indiretamente, sobre como nos relacionamos com criaturas não humanas. Entre a ancestralidade e o contemporâneo, a pesquisa de Eradze interessa-se precisamente pelas relações interespecies que fogem ao alcance das palavras. _R.F.

Relations between nature, humans and nonhuman creatures, time, and literature are some of the core elements of Andro Eradze’s investigations. Usually working in photography and video, but always with a view to creating relations between image and space, and between made and appropriated objects, his pieces stand out for the minutiae of the composition, use of color, and editing of the sound.

Raised in the Dust dialogues with the poem “The Snake Eater” (1901), by the Georgian author Vazha-Pshavela (1861-1915). At the start of the film, our eyes follow images of what seems to be a silent forest. Gradually, we begin to hear human voices, followed by a fireworks display. Suddenly, images of stuffed animals appear on this landscape, lit by the pyrotechnic glow. What is the connection here? What are the fireworks in the background celebrating? What was the last image these dead animals saw? How would they see the viewer now watching them from a darkened room?

With a smoothly approaching zoom, we’re invited to reflect on the mysteries stamped upon the faces and expressions of these animals. Indirectly, we may ponder the ways we relate to nonhuman creatures. Above all, between ancestral and contemporary reality, Eradze’s research explores those interspecies relationships that lie beyond the scope of words. _R.F.







Anna Hulačová

SUŠICE, REPÚBLICA TCHECA, 1984

SUŠICE, CZECH REPUBLIC, 1984

Escultora, Anna Hulačová utiliza temas e materiais tradicionalmente associados às belas-artes, em combinação com elementos das artes aplicadas e folclóricas de diferentes culturas, e com outros, extraídos de estéticas e comunicações contemporâneas. As obras apresentadas aqui se baseiam nos ideais da industrialização da agricultura no início da era soviética, em particular na República Tcheca, que geraram distopias atuais.

O conjunto *Hydro Hybrids* [hidro-híbridos] é composto por esculturas que transformam elementos naturais em industriais e vice-versa, criando híbridos surreais. Em *Tractor Engine* [motor de trator], um motor de trator transmuta-se em plantas, animais e outras formas orgânicas, que parecem tanto refúgios quanto armadilhas: separado do corpo da máquina, o escapamento vira um híbrido de serpente e tubo, com cabeças nas duas extremidades, por exemplo.

Water Seeker [buscador de água] é um homem de terno que procura água, mesmo estando com os pés nela. *Kolchozhadra*, inspirado em fotografia de dupla exposição de El Lissitzky, remete às fazendas coletivas do período soviético. No relevo plano que emerge da água, dois gêmeos utópicos, um homem e uma mulher, transformam-se em uma hidra aquática, um híbrido distópico de anfíbio.

A artista trabalha com o estado de espírito social e com nossas lutas internas, assim como com nossas distopias e utopias presentes. Sua obra revisita questões históricas, tanto estéticas quanto políticas, que reverberam fortemente na contemporaneidade. _BRENO DE FARIA

The sculptor Anna Hulačová uses themes and materials traditionally associated with the fine arts, combined with elements extracted from the applied arts, folk art from different cultures, and contemporary aesthetics and communications. The works presented here are based on the dystopia-generating notions of industrialized agriculture from the start of the Soviet era, especially in Czechoslovakia.

Hydro Hybrids consists of sculptures that transform natural elements into industrial articles and vice versa, creating surreal hybrids. In *Tractor Engine*, a tractor engine transforms into plants, animals, and other organic forms, which could be either havens or traps. For example, separated from the machine itself, the exhaust becomes a tube/serpent hybrid with a head at either end.

Water Seeker is a man in a suit who is searching for water, even though he's literally standing in it. *Kolchozhadra*, inspired by a double-exposure photograph by El Lissitzky, harks back to Soviet-era farming collectives. On the flat relief that emerges out of the water, two utopian twins, a male and a female, transform into an aquatic Hydra, a dystopian amphibian of sorts.

The artist also works with the state of the social spirit and our internal struggles, as well as with the utopias/dystopias of the present. Her work revisits historical issues, both aesthetic and political, which reverberate heavily in contemporary society. _BRENO DE FARIA



Untitled, 2022
Escultura [sculpture]
Obra de referência [reference work]

Antonio Pichilla Quiacain

SAN PEDRO LA LAGUNA, GUATEMALA, 1982
SAN PEDRO LA LAGUNA, GUATEMALA, 1982

Com uma produção que se dá em mídias muito diversas – performance, vídeo, criação de objetos e tecelagem –, Antonio Pichilla Quiacain costuma relacionar seus trabalhos à cultura na qual nasceu, a Maya Tz’utujil. De diferentes maneiras, sua pesquisa recodifica tradições e valores aprendidos pelo artista no seio de sua família e de sua comunidade. A relação entre corpo humano e espiritualidade, além da presença do tempo em todas as coisas que existem no mundo – e que não passam por divisões científicas, como os reinos animal, mineral e vegetal –, são alguns de seus interesses centrais.

Nestes três trabalhos têxteis, o artista usa técnicas aprendidas com a mãe. Na cultura Maya Tz’utujil, as mulheres são responsáveis pelo fazer têxtil. Recodificando essa tradição, Pichilla Quiacain se serve da técnica e desenvolve respostas plásticas das mais diversas. *Abuela* [avó] traz a reverência à sabedoria feminina no título, e se caracteriza por impressionantes torções, além de um jogo sutil de cores. Já *Semilla* [semente] e *Cuatro puntos cardinales* [quatro pontos cardeais] jogam com o contraste entre os fios de lã, a cor preta e pequenos pontos vermelhos.

Os elementos contidos nos nomes dizem respeito não apenas aos ciclos da vida, mas também à orientação espacial-geográfica; remetem-nos à Terra, ao espaço, à paisagem. Interessante notar como esses diferentes universos existenciais e vitais são ecoados na linguagem plástica – que, em um rápido olhar ocidental, rapidamente seria relacionada às narrativas da abstração. _R.F.

Working in such diverse mediums as performance, video, objects, and weaving, Antonio Pichilla Quiacain’s output is generally tied in with his home culture, that of the Maya Tz’utujil. In a range of ways, his art re-codifies the traditions and values he learned from his family and community. The relationship between the human body and spirituality as well as the presence of time in all worldly things—not categorized away as per scientific divisions, such as those that separate the animal, vegetable, and mineral kingdoms—are just some of his main interests.

In the three textile works shown here, the artist uses techniques he learned from his mother. In Maya Tz’utujil culture, women do the weaving. Recodifying this tradition, Pichilla Quiacain avails of the technique to develop an array of artistic expressions. Right from the very title, *Abuela* [Grandmother] pays homage to female wisdom. The piece stands out for the impressive weft of strung threads and its subtle play of colors. *Semilla* [Seed] and *Cuatro puntos cardinales* [Four cardinal points] toy with the contrast between wool threads, the color black, and small red dots.

The elements in the titles speak not only to the cycles of life but also geographical and spatial orientations: the Earth, outer space, and landscape. It is interesting how these different existential and vital universes are echoed in artistic language, which, at a quick Western glance, might suggest narratives of abstraction. _R.F.





Cuatro puntos cardinales, 2022
Têtil [textile]

Semilla, 2020
Têtil [textile]



Arturo Kameya

LIMA, PERU, 1984

LIMA, PERU, 1984

Em sua pesquisa, Arturo Kameya mobiliza uma diversidade de mídias: além da pintura, vídeo, cerâmica e até mecanismos construídos. O papel do espaço arquitetônico em suas instalações é notável. Possibilita um ziguezague entre imagens que, variando do diminuto ao espetacular, demandam diferentes formas de atenção; nosso corpo precisa dar dois passos para trás, dois para a frente e manter os sentidos atentos.

A reflexão do artista vem, sim, de seu pertencimento identitário e da investigação sobre o Peru, país complexo e contraditório. A forma como aciona essas narrativas, contudo, foge do panfleto. Acontecimentos são ecoados por imagens que, mais do que ícones óbvios e reconhecíveis, se assemelham a fantasmas; a sensação é de que sobreviveram à fumaça de séculos de conflitos. O que parece antigo, em verdade, costuma se referir a eventos muito recentes na memória social do Peru.

Pido la palabra II [peço a palavra 2] é um ótimo exemplo de sua complexa maneira de associar imagens. Na obra, dois cachorros de cerâmica olham-se e espumam, chamando atenção para uma plataforma onde vemos outras peças em cerâmica: tecidos dobrados e pequenas baratas. Quais são as relações entre as baratas, os cachorros e um galão de gasolina Shell tomado por um líquido escuro?

Alguns verão, aqui, um diálogo com o surrealismo; outros, uma grande potência de morte ou a relação entre violência e sociedade. Fica o convite para mergulharmos no universo iconográfico do artista e retornarmos à areia com mais dúvidas que certezas. _R.F.

In his research, Arturo Kameya works with a diversity of mediums: painting, video, ceramics, and even mechanism-building. The role the architectonic space plays in the artist's installations is notable, as it suggests a zigzag-zoom approach to the images, which, varying from the tiny to the spectacular, demand different kinds of attention. The viewer will often have to take two steps forwards, or two steps back, all senses flaring.

The artist's reflections largely derive from his own identity and sense of belonging, and his explorations of Peru, his complex, contradictory homeland. His narratives, however, eschew pamphleteering; events are echoed in ghostlike images rather than obvious, recognizable icons. The sensation one gets is that they have survived the smoke of centuries of smoldering conflict. But these time-worn images are actually about very recent events in Peru's social memory.

Pido la palabra II [I request the floor II] is a perfect example of the complex way he associates images. In this work, two ceramic dogs stare at each other and froth at the mouth, drawing the viewers' attention to a platform on which we see other ceramic pieces: folded fabrics and tiny cockroaches. What is the connection between the cockroaches, the dogs, and the Shell Oil drum full of dark liquid?

Some might say there's a dialogue with surrealism here; others might see a reference to the power of death, or draw a connection between violence and society. The viewer is invited to delve into the artist's iconographic universe and swim back to shore with more doubts than certainties. _R.F.







Bo Wang

CHONGQING, CHINA, 1982

CHONGQING, CHINA, 1982

The Revolution Will Not Be Air-Conditioned [a revolução não terá ar-condicionado] empresta seu título de comentários postados nas redes sociais no frenesi inicial dos protestos contra extradições em Hong Kong, que se estenderam de março de 2019 a novembro de 2020 e são, até hoje, a maior série de manifestações da história local. O título também faz referência direta ao ativista negro dos Direitos Civis Gil Scott-Heron e seu poema “A revolução não será televisionada”, escrito em 1970 em resposta à peça de declamação “When the Revolution Comes” [quando a revolução chegar], do grupo The Last Poets, que começa com o verso “Quando a revolução chegar, alguns de nós provavelmente a veremos pela TV”.

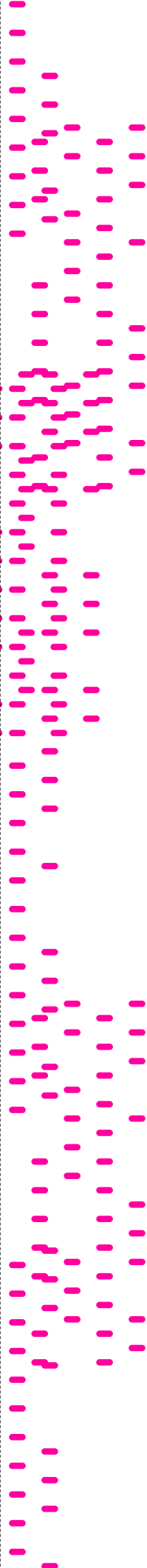
No vídeo, Bo Wang apresenta uma série de imagens de conflitos entre manifestantes e polícia em Hong Kong, muitas vezes contra um fundo de vastos shopping centers refrigerados. A obra atenta para como os resultados desejados pelo design arquitetônico podem ser subvertidos, convertendo espaços isolados e esterilizados em campo de ação política e de dissidência.

Tomando esse fenômeno como ponto de partida, Wang examina a transformação arquitetônica desses complexos comerciais. Valendo-se de um leque de referências históricas, e de imagens de arquivo e atuais, reflete sobre como os shopping centers, enquanto forma espacial, evoluíram de sua raiz colonial, de conquista, para uma máquina de consumismo e controle social que revela sistemas de poder latentes. _R.A.M.

The Revolution Will Not Be Air-Conditioned takes its title from social media comments made in the initial frenzy of the anti-extradition protests in Hong Kong. The protests began in March 2019 and ended in November 2020, and are to date the largest series of demonstrations in the history of Hong Kong. The title is also a direct reference to the Black civil rights activist Gil Scott-Heron and his poem “The Revolution Will Not Be Televised,” written in 1970 as a response to the spoken word piece “When the Revolution Comes” by The Last Poets, which opened with the line “when the revolution comes some of us will probably catch it on TV.”

In this video, Wang presents a series of images of clashes between protesters and police in Hong Kong, often against the backdrop of vast air-conditioned shopping malls. The work pays close attention to how the intended outcomes of spatial design can be subverted, turning insulated and sanitized spaces into a ground for political action and dissent.

Taking this phenomenon as its point of departure, Wang traces the architectural evolution of these retail complexes. Drawing from a range of historical references, using archival and contemporary found footage, the work reflects on how the mall as a spatial form has evolved from its colonial root of conquest to a machine of consumerism and social control revealing latent systems of power. _R.A.M.







男 7 平静



女 29 平静



Brook Andrew

SYDNEY, AUSTRÁLIA, 1970
SYDNEY, AUSTRALIA, 1970

Artista visual, curador, editor, pesquisador e professor, Brook Andrew desenvolve sua pesquisa há cerca de três décadas. Nascido no território atualmente chamado de Austrália, e vindo de uma família de origens Wiradjuri e celta, sua prática se debruça sobre as muitas narrativas e lugares ocupados, de fato e enquanto imaginário, pelos diversos povos originários do país e de outras regiões do globo. Utilizando-se de materiais de arquivo, fotografias, neons, videoinstalações, seminários e performances, sua prática fricciona narrativas coloniais e repensa o protagonismo de artistas e intelectuais indígenas no espaço público, em museus e universidades.

Respondendo ao partido curatorial da exposição e à arquitetura do Sesc 24 de Maio, Andrew cria um neon com a frase “Na vida nenhuma memória esquece tudo até a morte” (no original, “Into life wira memory forgets everything until death”; a palavra Wiradjuri “wira” significa “não”). Assim como em outros trabalhos, o artista joga aqui com as escritas e falas da língua colonial inglesa e do idioma Wiradjuri, bagunçando a leitura dos anglófonos.

A frase foi instalada na testeira do espaço central da exposição, sobre uma pintura com um motivo em preto e branco que dialoga com os padrões geométricos encontrados em árvores entalhadas pelos Wiradjuri. Pairando acima do corpo do espectador e das obras em exposição, pode ser vista a partir de grande parte da sala. As palavras de Andrew ecoam as poéticas dos outros artistas e nos levam a pensar coletivamente sobre tradução, recodificação, tradição, permanência e resistência. _R.F.

VWIRA MEMORY / NENHUMA MEMÓRIA, i-
sual artist, curator, editor, researcher, and
lecturer, Brook Andrew has been in activity for
roughly three decades. Born into a Wiradjuri/
Celtic family in the territory currently known
as Australia, his art examines the many narra-
tives of the country’s Indigenous peoples, and
of others around the globe, and the real and
imaginary spaces they occupy. Using archival
material, photographs, neon signage, video
installations, seminars, and performances, his
artistic practice stress-tests colonial narratives
and rethinks the role of Indigenous artists and
intellectuals in the public space, museums,
and universities.

In response to the exhibition’s curatorial line
and the architecture of the Sesc 24 de Maio
building, Andrew creates a neon sign that
reads: “Into life wira memory forgets every-
thing until death” (in Wiradjuri, *wira* means *no*).
Here, as in earlier works, the artist plays with
the spoken and written colonial language of
the English, which is disrupted with the intro-
duction of snippets of indigenous Wiradjuri.

The neon sign is installed along the fascia of
the central exhibition space, pre-painted with
a black-and-white motif that dialogues with
the geometric patterns the Wiradjuri engrave
into trees. Hovering over the visitors and the
works on show, the neon sign can be seen
from almost anywhere in the hall. Andrew’s
words echo the poetics of the other artists
and urge us to think, collectively, about trans-
lation, re-codification, tradition, permanence,
and resistance. _R.F.



The Right to Offend Is Sacred, 2017

Vista da instalação [installation view] Obra de referência [reference work]

Camila Freitas

LAURO DE FREITAS (BA), BRASIL, 1983

LAURO DE FREITAS (BA), BRAZIL, 1983

Na videoinstalação *Aparição*, a avó da artista Camila Freitas realiza rituais de reverência em que se comunica com misteriosos convidados consanguíneos. Ela narra seu encontro, no passado, com um caboclo, entidade presente nos espaços das espiritualidades afro-brasileiras. Na Umbanda e no Candomblé, o caboclo representa o mundo natural e espiritual. Originalmente, o termo designava pessoas nativas que haviam sido escravizadas ou catequizadas, ou que vinham de linhagem mestiça, em oposição àqueles que resistiam à assimilação e à cristianização.

Esse encontro – em certos aspectos, uma invocação – torna-se o plexo narrativo a partir do qual histórias multigeracionais, de múltiplos domínios, assumem o primeiro plano. Histórias interrompidas e a retórica da reparação são analisadas em um contexto doméstico, dando lugar à intimidade das relações familiares e aos segredos que unem as mulheres através das gerações. Processos de vida e morte e performances do luto ilustram o profundo cuidado com que Freitas e sua avó se relacionam, e revelam o lugar dos memoriais.

Nas palavras da artista, “Uma história, sempre a mesma, jamais a mesma, é contada ao longo dos anos: a primeira visão que a mãe de minha mãe teve de um caboclo. O conhecimento dos ancestrais é transmitido através da narração de histórias, ferramenta crítica para a sobrevivência das religiões afro-brasileiras. Através do transe, alianças entre planos e modos de existência além dos limites da carne são tecidas, enquanto a vida, a morte e o nascimento nunca deixam de assombrar e de se reinventar”. _R.A.M.

Camila Freitas’ *Aparição* [Apparition] is a video installation that features the artist’s grandmother performing reverent rituals, and communicating with consanguineous and mysterious guests. She tells of an early encounter with a *caboclo*, a spiritual entity present in spaces marked by Afro-Brazilian spiritualities. In Umbanda and Candomblé, a *caboclo* represents the natural and spiritual worlds. Originally it was a term used to refer to native people who were enslaved, catechized, or of mixed heritage, in opposition to those who resisted assimilation and Christianization.

This encounter, in some respects a summons, becomes the narrative plexus from which multigenerational, multi-realm stories take center stage. Disrupted histories and reparative rhetoric are scrutinized under domestic framing, lending themselves to the intimacy of familial relationships and the secrets that bind women’s lives across generations. Processes of life and death, and performances of grief, illustrate the deep care with which Freitas and her grandmother relate and reveal the place of memoriais.

In the artist’s words, “A story, always the same, never the same, is told over the years: the first vision that my mother’s mother had of a *caboclo*. The ancestors’ knowledge is transmitted through storytelling, a critical survival tool for Afro-Brazilian religions. Through trance, alliances between planes and modes of existence beyond the boundaries of the flesh are woven, while life, death, and birth never cease to haunt and reinvent each other.” _R.A.M.



Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC)

LUSANGA, REPÚBLICA DEMOCRÁTICA
DO CONGO, 2014
LUSANGA, DEMOCRATIC REPUBLIC
OF THE CONGO, 2014

O Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise, ou Liga de Arte dos Trabalhadores de Plantações Congolenses, é uma cooperativa de agricultores que produzem arte como ato de descolonização. Na região do rio Cuílo, eles criam e recriam esculturas de barro que, então, são digitalizadas e impressas em 3-D na Europa, utilizando materiais como óleo de palma, cacau e açúcar. Com a renda das vendas, a Liga recupera o que é seu não apenas no campo da arte: também compra terras, replanta florestas e reintroduz a biodiversidade em uma das áreas mais pobres do mundo.

Em 2022, a CATPC lançou uma coleção de NFTs que recupera metaforicamente uma escultura congolense perdida. *A figura do adivinho*, hoje no Museu de Belas-Artes da Virgínia, em Richmond (EUA), foi esculpida em 1931, durante uma revolta do povo Pende contra atrocidades cometidas por agentes coloniais belgas. A peça retrata o espírito irado do oficial Maximilien Balot, que foi decapitado no conflito. Seu propósito original era controlar o fantasma de Balot, fazendo com que trabalhasse para o povo Pende.

As esculturas vistas aqui foram feitas em argila e, então, digitalizadas e renderizadas. Assim como no NFT, a opção por uma técnica de reprodução industrial que possibilita ampla circulação é uma forma de problematizar a relação entre original e cópia, tradição e ruptura. _B.F.

The Congolese Plantations Workers Art League is a co-op that produces art as an act of decolonization. In the Cuílo River region, it creates and recreates clay sculptures that are then 3-D scanned and printed in Europe using palm oil, cocoa, and sugar. The League uses the proceeds from the sale of these pieces to recover what is rightfully theirs, and not only in the field of art. The money is used to purchase land, replant forests, and reintroduce lost biodiversity in one of the poorest regions in the world.

In 2022, CATPC launched a collection of NFTs, a metaphorical revisitation of a long-lost Congolese sculpture. *Diviner's Figure*, currently at the Virginia Museum of Fine Arts in Richmond (USA), was sculpted in 1931, during a revolt by the Pende people against the atrocities committed by Belgian colonizers. The piece depicts the enraged spirit of Officer Maximilien Balot, who was decapitated in the conflict. The work's original purpose was to harness Balot's spirit and put it to work for the Pende.

Initially sculpted in clay, the pieces on show here were 3-D scanned and printed. Like the NFTs, the option for an industrial-reproduction technique that enables widespread circulation highlights the problematic relationship between original and copy, tradition and rupture. _B.F.

Balot NFT, 2022
NFT

Capitaliste Attaque, 2020
Escultura [sculpture]

White Cube Lusanga, 2020
The Art Collector, 2015
Escultura [sculpture]



Doplgenger

BELGRADO, SÉRVIA, 2013

BELGRADE, SERBIA, 2013

Dupla composta pelos artistas Isidora Ilić e Boško Prostran, o Doplgenger atua tecendo relações entre arte e política. Seu trabalho parte da discussão das condições de produção, distribuição e recepção das imagens midiáticas, e de seu papel na construção de narrativas históricas sobre a região dos Balcãs.

Em *Fragments Untitled* [fragmentos sem título], a dupla explora registros audiovisuais que compõem as memórias da dissolução da Iugoslávia socialista, e dos conflitos étnicos na região, em um momento crucial para o equilíbrio político pós Guerra Fria. A obra traz fragmentos televisivos produzidos entre 1980 e 2000, como o discurso nacionalista conhecido como *Acontecimento do povo*, do ex-presidente sérvio Slobodan Milosevic, que é considerado um presságio dos conflitos sangrentos que eclodiriam nos meses seguintes.

As sequências originais são recortadas do fluxo midiático de seu tempo e alongadas, em câmera lenta, ou alternadas, na ilha de edição, em montagem sincopada, com técnicas que remetem ao cinema de vanguarda. Cada fragmento é exibido em um monitor. Nos espaços que compõem, a documentação de eventos históricos é relacionada à efemeridade da indústria do espetáculo, como o palco do Festival Eurovisão da Canção, dias antes do início dos confrontos étnicos entre Sérvia e Croácia, ou o estádio vazio de Maksimir, em Zagreb, teatro de uma final nunca disputada. _A.B.

A duo formed by artists Isidora Ilić and Boško Prostran, Doplgenger weaves relations between art and politics. Their work centers around the discussion of the conditions of production, distribution, and reception of media images, and the roles they play in building historical narratives about the Balkans.

In *Fragments Untitled*, they delve into audiovisual records that inform the memory of the dissolution of the former socialist Yugoslavia, and of the ethnic conflicts that scourged the region at such a crucial juncture for post-Cold War political stability. Their work features TV snippets from 1980 to 2000, peddling former President Slobodan Milosevic's "happening of the people," the nationalist discourse that set the scene for the bloodshed that followed.

The original footage is plucked from the media stream of its time and elongated in slow motion, or spliced into a syncopated sequence in the editing suite. The techniques hark back to vanguard cinema. Each fragment is shown on a monitor, composing a space where the documentation of historic events is related to the ephemerality of the spectacle industry, exemplified by the staging of the Eurovision Song Contest just days before the beginning of the ethnic conflict between Serbia and Croatia, or the empty Maksimir stadium in Zagreb, which was supposed to host a final that was never played. _A.B.







Eduardo Montelli

PORTO ALEGRE, BRASIL, 1989
PORTO ALEGRE, BRAZIL, 1989

Eduardo Montelli cria formas de aproximar vivências cotidianas e diferentes dispositivos de registro. Seus vídeos, fotografias, *gifs*, performances e animações investigam linguagens digitais e a cultura visual que é difundida por esses meios. A partir dos espaços que habita, de seu ambiente doméstico, produz imagens que confrontam ficção e realidade, materialidade e virtualidade, registro e “inscrição de si”. Seu interesse é pelas formas como narrativas, memórias e arquivos interceptam e interferem na construção de nossa percepção, e como nos inscrevemos e nos vemos inscritos no mundo.

Em *Erupulsão*, o artista simula uma *live* em seu canal do YouTube, exibindo uma ação e acompanhando-a com comentários no *chat*. O site, um dos mais conhecidos e usados no mundo, ganhou ainda mais popularidade a partir da pandemia e das restrições impostas por ela, impulsionando os encontros e a comunicação no ambiente virtual, ao transportar *lives* para o cotidiano e a casa de muitas pessoas.

As pesquisas realizadas no contexto do confinamento e a notícia da erupção do vulcão Cumbre Vieja, na Espanha, em 2022 – que durou quase três meses – lançaram Montelli em memórias e experiências da infância, que serviram como ponto de partida para o trabalho. A atmosfera trágica dos eventos coletivos reverbera as impressões da criança sobre suas próprias vivências. O tempo fracionado vai, aos poucos, “ao vivo”, articulando texto e imagem em uma narrativa que revela, desde uma perspectiva individual, reflexões sobre traumas e questões sociais, políticas e culturais recorrentes na contemporaneidade. _A.T.

Eduardo Montelli engineers encounters between everyday experiences and different documentation devices. In videos, photos, gifs, performances, and animation, the artist explores digital languages and the visual culture they are used to propagate. Working from his own domestic environment, he produces images that pit fiction against reality, materiality against virtuality, records against “self-inscription.” His interest lies in the ways narratives, memories, and records hijack and meddle in perception-building, and how we write and see ourselves written into the world.

In *Erupulsão* [Eruption], the artist simulates a live stream on his YouTube channel in which a video shows an action while the artist posts messages into the chat box next to it. The site, one of the best-known and most widely used in the world, became even more popular during the pandemic and lockdown because it enabled meetings and communication in a virtual environment through “lives” streamed into homes worldwide.

His research conducted during the quarantine period, and news of the eruption of the Cumbre Vieja volcano in Spain in 2022 (which lasted nearly three months) stirred up childhood memories in Montelli, and he uses these as a point of departure for his work. The tragic atmosphere of these collective events echoes his childhood impressions on his own experiences. Gradually, the split times of image and message begin to blend, live, into a narrative that reveals very individual reflections on social, political, and cultural issues prevalent in contemporary society. _A.T.

YouTube

Pesquisar



Erupções

AO VIVO AGORA

0

NÃO GOSTEI

COMPARTILHAR

SALVAR

...

 Eduardo Montelli

10 inscritos

ANALYTICS

EDITAR VÍDEO

Principais mensagens

 Curta o chat ao vivo! Não se esqueça de proteger sua privacidade e seguir nossas diretrizes da comunidade.

SAIBA MAIS

 Eduardo Montelli

"Aqui não tem vulcão?"

 Eduardo Montelli

perguntei assustado para a professora

 Eduardo Montelli

durante uma aula da escola.

 Eduardo Montelli

Uma das memórias mais antigas que carrego comigo

 Eduardo Montelli

o alívio que senti com sua resposta negativa.

 Eduardo Montelli

"Moro num país... abençoado por Di

33/200

OCULTAR CHAT

YouTube

Pesquisar



Erupções

AO VIVO AGORA

0

NÃO GOSTEI

COMPARTILHAR

SALVAR

...

 Eduardo Montelli

10 inscritos

ANALYTICS

EDITAR VÍDEO

Principais mensagens

 Eduardo Montelli

Catastrores

 Eduardo Montelli

lentas.

 Eduardo Montelli

A vida na Terra é um instante infimo da dança cósmica.

 Eduardo Montelli

A Lua se afasta um pouco mais a cada ano.

 Eduardo Montelli

Um dia o Sol vai explodir.

 Eduardo Montelli

Amanhã o celular vai despertar mais cedo

 Eduardo Montelli

por causa dos exames.

 Eduardo Montelli

Preciso reduzir as taxas do meu colesterol.

 Eduardo Montelli

O bebê da minha amiga já tem 6 meses e eu ainda não fui visitar.

 Eduardo Montelli

Lembrei de um meme agora.

 Eduardo Montelli

Será que devo baixar o Tiktok?

 Eduardo Montelli

Será que aquele d

17/200

OCULTAR CHAT

Euridice Zaituna Kala

MAPUTO, MOÇAMBIQUE, 1987

MAPUTO, MOZAMBIQUE, 1987

Tendo como ponto de partida as memórias da infância – o que Léopold Sédar Senghor chamava de “reino da infância” –, Euridice Zaituna Kala usa técnicas de fotografia experimental, objetos, publicações, imagem em movimento, instalações e performances para propor uma re-narração e uma reinterpretação de fatos históricos através de processos diversos de incorporação pessoal. Seu objetivo é enfatizar as omissões e ausências aí contidas, usando a adaptação como estratégia de restituição e reparação. Nesse sentido, busca as imagens e os objetos cotidianos que revelam nossa natureza mais verdadeira, refletindo nosso lugar no mundo.

Essa instalação fotográfica e sonora, feita de vidro e aço, dá continuidade ao embate de Kala com os chamados mecanismos da memória contemporânea. Desafiando a perspectiva colonial do arquivo, tenta questionar quem nos dá acesso a nossas histórias e quais situações e objetos se escolhe documentar. Explora materiais de arquivo, posicionando a si e a seu corpo como lugares onde o arquivo pode ser acessado e experimentado novamente.

Ao criar novas representações – novas coleções – através das quais podemos experimentar, de forma mediada, múltiplas localidades e histórias de traumas, Kala intervém no arquivo de forma a torná-lo acessível, a extensão de sua pesquisa em andamento sobre a ideia de restituição, que restabelece a agência da artista como fonte de evidência histórica. _R.A.M.

Having personal childhood memories as a point of pivot—what Léopold Sédar Senghor referred to as the “kingdom of childhood”—Euridice Zaituna Kala uses experimental photography techniques, objects, publications, moving images, installations, and performance to propose a re-narration and reinterpretation of historical facts through various processes of personal embodiment. Her aim is to emphasize the omissions and absences therein contained, using adaptation as a strategy for restitution and remedy. In this respect, Kala is interested in the quotidian images and objects that reveal our truest nature and reflect our place in the world.

This photographic and sonic installation in glass and steel continues Kala’s wrestle with the so-called mechanics of contemporary memory. Challenging the colonial perspective of the archive, Kala seeks to question who gives us access to our histories and what instances and objects they choose to document. She exploits material from the archive, positioning herself and her body as a place where the archive can be accessed and experienced afresh.

In creating new representations—new collections—through which we can experience multiple locations and traumatized histories in mediated forms, Kala intervenes in the archive in a way that makes it accessible, an extension of an ongoing exploration with restitution, which reestablishes her agency as a source of historical evidence. _R.A.M.



You are fragile
like me





FAFSWAG Arts Collective

AUCKLAND, NOVA ZELÂNDIA, 2013

AUCKLAND, NEW ZEALAND, 2013

Coletivo queer informal de arte do sul de Auckland, o FAFSWAG responde à falta de representação de pessoas LGBTQIA+ māori e das ilhas do Pacífico na indústria criativa. Seus artistas e ativistas (Jermaine Dean, Falencie Filipo, Tanu Gago, Tapuaki Helu, Elyssia Wilson Heti, Nahora Ioane, Hōhua Ropate Kurene, Moe Laga-Toleaofoa, Ilalio Loau, Tim Swann, Pati Solomona Tyrell, James Waititi) estão comprometidos com a transformação social, produzindo ativações específicas e respostas culturais socialmente relevantes.

Operando múltiplas formas e gêneros artísticos interdisciplinares, trabalham em colaboração para ativar os espaços público e digital, dirigindo-se a seus contextos de artistas indígenas queer. O coletivo passou a redefinir o que significa ocupar um espectro fluido de sexualidade & gênero, uma identidade multicultural e uma prática cada vez mais interdisciplinar, celebrando os corpos queer não brancos, a arte contemporânea do Pacífico e a restauração cultural.

A plataforma virtual do FAFSWAG faz uma documentação artística da conectividade cultural das pessoas queer de cor do Pacífico, explorando sua identidade singular no contexto das paisagens urbanas da Nova Zelândia. O coletivo desenvolve experiências culturais *site specific* e propostas artísticas que revelam contextos únicos e diversos. Sua instalação na Bienal tem por base uma série de ocupações comunitárias, retratadas em um documentário interativo.

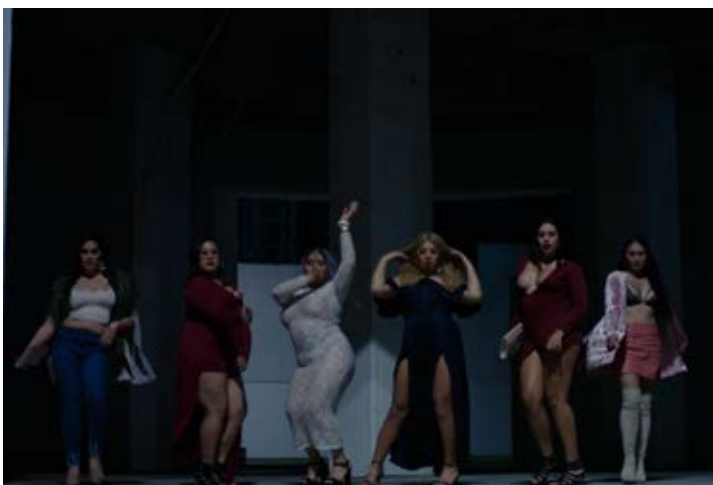
O coletivo segue defendendo a cultura *ballroom* da Nova Zelândia, conectando seus seguidores às artes e à comunidade *ballroom* global. _R.A.M.

An informal Queer arts collective from south Auckland, FAFSWAG responds to the lack of representation of Māori and Pacific Islander LGBTQIA+ people within the creative industries. FAFSWAG artists and activists (Jermaine Dean, Falencie Filipo, Tanu Gago, Tapuaki Helu, Elyssia Wilson Heti, Nahora Ioane, Hōhua Ropate Kurene, Moe Laga-Toleaofoa, Ilalio Loau, Tim Swann, Pati Solomona Tyrell, James Waititi) are committed to social change, producing bespoke activations that are culturally responsive and socially relevant.

Operating across a multitude of interdisciplinary art forms and genres, FAFSWAG artists work collaboratively to activate public and digital space, speaking to their contexts as Queer Indigenous arts practitioners. The collective has come to redefine what it means to occupy a fluid sexuality & gender spectrum, a multicultural identity, and a growing interdisciplinary practice, celebrating Queer Brown bodies, contemporary Pacific arts, and cultural restoration.

FAFSWAG's online platform documents in an artistic manner the cultural connectivity of Queer Pacific People of Color navigating their unique identities within New Zealand's urban landscapes. The collective develops site-specific cultural experiences and arts engagements that speak to their unique and diverse contexts. The installation presented at the Biennial is rooted in a series of community occupations that are rendered through an interactive documentary.

The collective continues to pioneer Ballroom culture within New Zealand connecting their communities to the arts and the global Ballroom community. _R.A.M.



Froiid

BELO HORIZONTE, BRASIL, 1986

BELO HORIZONTE, BRAZIL, 1986

As noções de jogo e de sistema são centrais na pesquisa de Froiid. Seja ao se lançar sobre jogos populares, como o Jogo do Bicho e a sinuca, seja ao se valer de mídias digitais que lidam com dados de forma sistemática, interessa ao artista que suas proposições efêmeras, pinturas e instalações se movam e se alterem no decorrer do tempo. Sair da inércia, mais do que uma ordem, é um prazer essencial em sua prática.

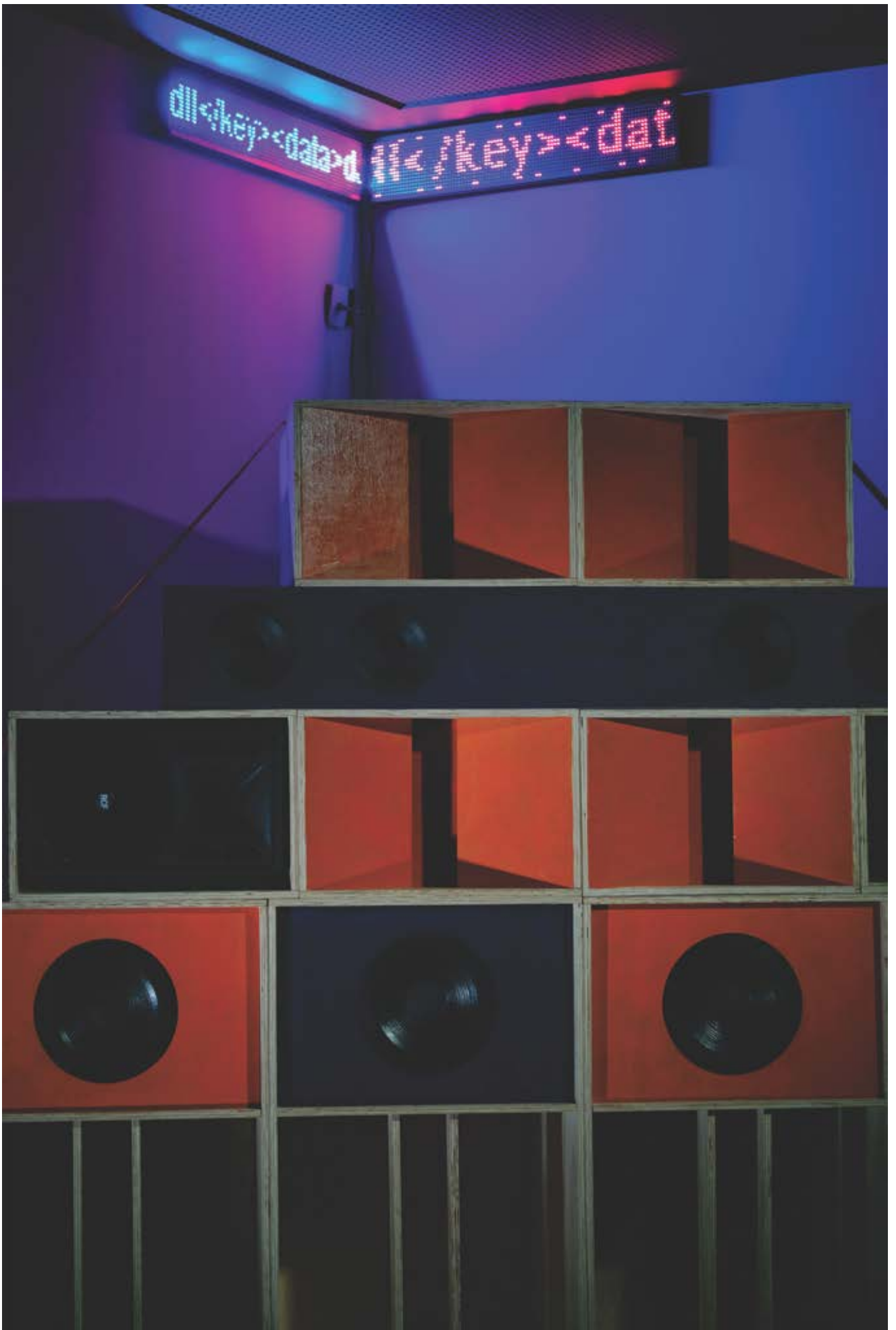
O pulo do gato é o encontro entre rap, inteligência artificial e painéis de LED. Depois de convidar o rapper Matéria Prima para fazer uma série de rimas, o artista incumbiu o *beatmaker* Barulhista de criar *beats* para elas. Usando um software desenvolvido pelo artista, a inteligência artificial foi responsável por remixar de forma quase infinita a sequência de palavras e sons que, projetados para a área externa do Sesc 24 de Maio, convidam os passantes a escutar, dançar e se perder em um labirinto de palavras. Enquanto o corpo se movimenta ao som dessa espécie de música-Ouroboros, os painéis de LED expõem os códigos de programação usados no trabalho.

Eis uma espécie de aparelhagem *nerd* que nos remete às tramas conceituais e narrativas do rap, da mesma forma que nos aponta para as delícias e os perigos da inteligência artificial. _R.F.

Games and systems are central to Froiid's artistic research. Whether it's popular games, such as snooker or Brazil's "animal game" lottery, or projects that use digital media to handle data in a systematic way, the artist's main concern is that his ephemeral propositions, paintings, and installations move and change over time. Shuddering free of inertia is not just the backbone of his work, but its essential pleasure.

O pulo do gato [The cat's leap] is a mash of rap, artificial intelligence, and LED panels. After inviting the rapper Matéria Prima to compose a series of rhymes, the artist enlisted the beatmaker Barulhista to lay down some beats. Running it all through custom software he developed, Froiid then used AI to remix the sequence of words and sounds into quasi-infinite combinations which, played at the Sesc 24 de Maio concourse, invite passersby to listen, dance, and lose themselves in the labyrinth of words. As the body moves to the sound of this Ouroboros song, LED panels display the code used to produce the work.

The result is a nerdy toolkit of sorts that nods to the conceptual and narrative messages of rap whilst showcasing the delights and dangers of artificial intelligence. _R.F.







```
List<Audio> audioList = [];  
  
void createSoundList() {  
    for (int i = 0; i < 1000; i++) {  
        if (!i.isOdd) {  
            print('A' + randomNumber.nextInt(8).toString() + '.mp3');  
            audioList.add(  
                Audio("assets/A" + randomNumber.nextInt(8).toString() + ".mp3"));  
        } else {  
            print('B' + randomNumber.nextInt(9).toString() + '.mp3');  
            audioList.add(  
                Audio("assets/B" + randomNumber.nextInt(9).toString() + ".mp3"));  
        }  
    }  
}  
  
void playList() {  
    createSoundList();  
    assetsAudioPlayer.open(  
        Playlist(  
            audios: audioList,  
        ),  
        loopMode: LoopMode.playlist //loop the full playlist  
    );  
    audioList.clear();  
}  
  
void stop() {  
    assetsAudioPlayer.stop();  
    audioList.clear();  
}
```

Screenshot

Gabriela Pinilla

BOGOTÁ, COLÔMBIA, 1983

BOGOTÁ, COLOMBIA, 1983

Artista e professora universitária, Gabriela Pinilla dedica-se a investigar e reconstruir a história negligenciada e esquecida pelas instituições e narrativas oficiais. Sua abordagem artística abrange a história política, a história pessoal e a história da arte. Utilizando uma variedade de mídias – pintura, instalação, objeto, livro e vídeo –, ela repensa eventos históricos específicos que considera fundamentais para compreender as transformações do presente, explorando a forma como a história é escrita, documentada e ensinada. Pesquisa em arquivos e imprensa, entrevistas com protagonistas de eventos, romances históricos, filmes, diários e álbuns de família servem de ponto de partida à artista.

Guerrillera, montaña, compañera é uma pintura mural do projeto *Entre água e raízes, as lutas de La Chiqui nas montanhas de Chocó*. A obra envolve também um livro ilustrado e propõe a construção de um relato gráfico da história de Carmenza Cardona Londoño, militante do Movimiento 19 de Abril / M-19, grupo guerrilheiro que surgiu na Colômbia na década de 1970.

A obra levanta questões fundamentais da violência colombiana de Estado contra seus adversários políticos, como a implementação de regime penal excepcional, o uso de tortura, a violação dos direitos dos presos políticos, as ações de intimidação contra artistas e escritores, os assassinatos sistemáticos, os desaparecimentos e a situação de pobreza e abandono de algumas regiões do país.

_B.F.

An artist and university lecturer, Gabriela Pinilla endeavors to investigate and reconstruct the history neglected by official narratives and institutions. Her artistic approach spans political, personal, and art history. Through painting, installation, object, book, and video, she rethinks specific historical events which she considers key to understanding the transformations of the present, exploring how history is written, documented, and taught. She conducts research in archives and in the press, interviews those involved in the events, and consults historical novels, films, diaries, and family photo albums that might serve as raw material.

Guerrillera, montaña, compañera [Guerrilla, mountain, comrad] is a mural from the project titled *Between water and roots, La Chiqui's struggle in the Chocó Mountains*. The work also contains an illustrated book and proposes the construction of a graphic account of the story of Carmenza Cardona Londoño (a.k.a. La Chiqui), a militant in the 19 de Abril / M-19 Movement, a guerrilla group that emerged in Colombia in the 1970s.

The work raises some fundamental questions about the violence the Colombian state perpetrated against political opponents through the installation of martial law, use of torture, violation of the rights of political prisoners, intimidation of artists and writers, systematic use of assassination and “disappearances,” and the general state of misery and abandonment of certain regions of the country. _B.F.

Guerrillera, montaña, compañera, 2023

Pintura mural e livro [mural painting and book]



Da série [from the series] **La venganza de la historia**, 2022
 Pinturas [paintings] Obras de referência [reference works]

Guadalupe Rosales

REDWOOD CITY, ESTADOS UNIDOS, 1980
REDWOOD CITY, UNITED STATES, 1980

Guadalupe Rosales é filha de uma família que migrou do México para os Estados Unidos. Foi criada na Califórnia, em East Los Angeles. A região é famosa pela presença de migrantes da América Latina, a maior concentração do país: 95% de sua população se identifica como latina.

Tabalhando com fotografia, vídeo, objetos, instalações, performances e arquivos, Rosales costuma partir de coleções que ecoam uma história identitária diversa e complexa, permeada por festa e melancolia. Sua pesquisa lida com as ideias de escrita e narrativa, por vezes a partir de uma perspectiva mais historiográfica, outras pela chave de um olhar mais memorialista. Entre o público e o privado, o íntimo e o estatístico, produz associações de imagens que levam o espectador a refletir sobre a diáspora latinx nos Estados Unidos e outras noções de comunidade que tiveram de ser inventadas pelo mundo.

Aqui, a artista dá continuidade ao desejo de materializar, em objetos, parte do grande arquivo que vem criando nos últimos anos, nos projetos *Veteranas and rucas* e *Map pointz*. Experimenta, pela segunda vez, com a imagem de um portal composto por espelhos e luzes, que coloca o espectador perante sua própria imagem, superposta por objetos que, simbolicamente, estão presentes nas culturas visuais de milhões de pessoas.

E se o nosso mundo também fosse enxergado como um arquivo de pessoas e efemeridades? E se toda peça de uma coleção também pudesse ser encarada como um corpo dotado de uma memória particular? _R.F.

Guadalupe Rosales is the daughter of a family that emigrated to the US from Mexico. She was raised in East Los Angeles, California, in a region famous for its strong Latin-American immigrant population. At 95 percent, it has the highest Latino demographic in the US.

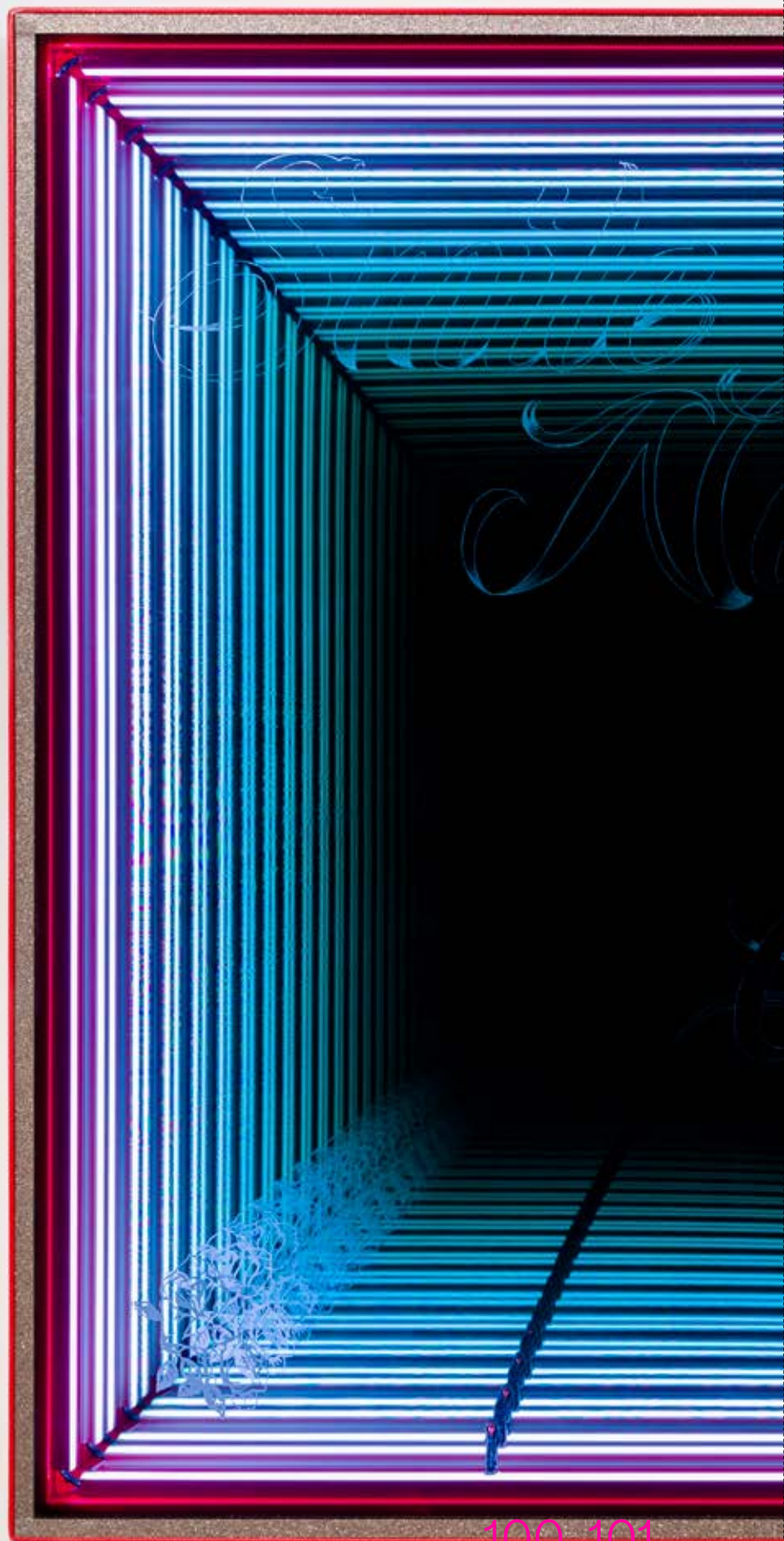
Operating in and with photography, video, objects, installations, performances, and archives, Rosales tends to work from collections that echo an identity-based history that is as diverse as it is complex, steeped in festivity and melancholy. She explores the ideas of writing and narrative, often taking a more historiographical perspective, but also sometimes a more memoirist approach. Between the public and the private, the intimate and the statistical, she produces image associations that lead the viewer to reflect on the Latinx diaspora to the United States and other recently invented notions of community from around the world.

Here, the artist continues to pursue her desire to materialize, in objects, part of the vast archive she has created over recent years through her *Veteranas and rucas* and *Map pointz* projects. Once again, she experiments with the image of a tunnel-like portal made up of mirrors and lights, presenting us with our own reflection surrounded by objects that are symbolically present in the visual cultures of millions.

What if our world, too, were glimpsed as an archive of people and ephemerality? What if each piece in a collection could be seen as a body endowed with its own private memory? _R.F.



Dreaming Casually, 2022
Objeto [object]



100_101



Hsu Che-Yu

TAIPEI, TAIWAN, 1985

TAIPEI, TAIWAN, 1985

Lacuna é uma animação que parte de lembranças familiares de Hsu Che-Yu e da memória de dois processos criminais que aconteceram em Taipei e foram assunto de noticiário: o assassinato de um adolescente e o testemunho de um transeunte que viu um cachorro vagar pela rua com uma cabeça irreconhecível de mulher na boca. Uma agência de notícias populares, que recria casos polêmicos em animações 3-D, remontou o assassinato do adolescente, e o departamento de polícia local produziu um desenho a lápis do possível rosto da mulher antes da morte, considerando a forma de seu crânio.

A obra exemplifica o interesse de Che-Yu tanto por histórias privadas e coletivas quanto pelas formas de construção e visualização da memória. Depoimentos, ficção, reencenações e recursos de renderização e animação digital, além de procedimentos forenses e jornalísticos, integram-se ao corpo de sua pesquisa. O artista estudou e explorou as técnicas gráficas aplicadas nos dois casos criminais, em colaboração com policiais e com o responsável pelo *storyboard* da animação sobre o adolescente.

Os vídeos, animações e instalações de Che-Yu provocam a memória e os meios de acessá-la. O artista atenta tanto para a precariedade da memória quanto para o caráter artificioso e artificial de sua construção e visualização, reforçando sua natureza ambivalente, instável e espectral. Ainda que seja indispensável recorrer a suportes e meios para tornar a memória visível e palpável, o esforço de representá-la nunca escapa da artificialidade. _A.T.

Lacuna is a work of animation that centers around some of Hsu Che-Yu's family memories incremented with those of two high-profile crimes that occurred in Taipei: the murder of a teenager, and the strange case of the dog seen carrying a woman's severed, disfigured head in its mouth. A popular news agency, which creates 3-D reenactments of controversial episodes, pieced together the events leading to the youth's death, while the local police used the woman's skull to produce a speculative pencil drawing of what she might have looked like in life.

Lacuna showcases Che-Yu's interest in both personal and collective histories and ways of constructing and visualizing memory. Witness testimony, fiction, reenactments, rendering tools, and digital animation, as well as forensic and journalistic procedures, make up the body of his research. In collaboration with the Taipei police and the professional in charge of creating the storyboard depicting the teenager's murder, the artist studied and explored the graphic techniques applied in both criminal cases.

In videos, animation, and installations, the artist's research probes memory and the ways it can be tapped. Che-Yu remains forever attentive to the unreliability of memory and the artificial and artificial character of its construction and visualization. His work reinforces memory's ambivalence, instability, and spectral qualities, reminding us that, while it is often necessary to resort to tools and devices that can render memory visible and palpable, there is no denying the artificiality of the results. _A.T.



Fantasmata Latentes:

uma reflexão (fragmentada)
sobre arquitetura, memórias
e arquivos¹

Latent Ghosts:
a (fragmented) reflection
on architecture, memories,
and archives¹

Paula Nascimento

Estava falando sobre o tempo. É muito difícil para mim acreditar no tempo. Algumas coisas passam. Algumas coisas ficam. Eu achava que era a minha memória. Sabe como é. Algumas coisas a gente esquece. Outras nunca. Mas não é isso. Lugares, há lugares ainda aí. Se uma casa pega fogo, ela some, mas o lugar – a imagem do lugar – continua, e não só na minha memória, mas lá fora, no mundo.

TONI MORRISON, *AMADA*²

I was talking about time. It's so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place—the picture of it—stays, and not just in my rememory, but out there, in the world.

TONI MORRISON, *BELOVED*

1

“Como se equaciona lembrança e esquecimento?”³

A questão que permeia o tema da Bienal foi tema de investigação constante por muito tempo. Refletindo sobre como abordar esse tópico, comecei a pensar em como a inter-relação entre memória e esquecimento, entre a história e seus contínuos processos de apagamento, desempenhou um importante papel no modo como as cidades, mais precisamente uma cidade pós-colonial como Luanda, existem e resistem, e como nos relacionamos com suas configurações urbanas e espaciais.

No caso de Luanda, muito similar a Maputo e outras cidades que fizeram parte do extinto Império Português, a toponímia e os monumentos públicos constituíam a expressão simbólica do poder colonial.⁴ A ocupação do continente africano, particularmente perto do final do século 19, deu-se através da ocupação simbólica do espaço como parte de um projeto mais abrangente relacionado à (re)criação da paisagem, identificada com a metrópole colonial.⁵

O passado (colonial) ainda está presente nos contextos pós-pós-coloniais de várias formas, em lugares inesperados, na vida cotidiana, lembrando-nos de que os entendimentos comuns sobre os efeitos do colonialismo se articulam no âmago de um amplo espectro de experiências, que vão além da geografia e da cronologia da história.

1

“How is the equation between remembering and forgetting?”²

This question which permeates the theme of the Biennial has been a constant query for a long time. When thinking about how to address this topic, I began to think about how the interplay between memory and forgetting, between history and its continuous processes of erasure, have played an important role in the way in which cities, more precisely, a postcolonial city such as Luanda exists and resists and how one relates to its urban and spatial configurations.

In the case of Luanda, very similar to Maputo and other cities part of the former Portuguese Empire, toponymy and public monuments constituted the symbolic expression of colonial power.³ The occupation of the African continent, particularly towards the end of the 19th century, was made through the symbolic occupation of space as part of a more comprehensive project related to the (re) creation of landscape—identified as a colonial metropolis.⁴

The (colonial) past is still present in the post-postcolonial contexts in various forms, in unexpected places, everyday life, reminding us that the common understandings about the effects of colonialism are articulated within a wide range of experiences beyond geography and the chronology of history.

Neste curto texto, movimento-me entre uma breve reflexão sobre a experiência de perambular pela cidade e a experiência de sua arquitetura (espaços íntimos). Essa inter-relação entre a vivência corporal do espaço e sua representação simbólica pode ajudar a articular uma leitura da cidade na qual essa experiência espacial torna-se uma série de encontros com fantasmas latentes que emergem das sombras.

2

Nenhuma conversa ou reflexão sobre a história da arquitetura e do urbanismo em Angola pode começar sem pensarmos sobre o projeto colonial e seu impacto na formação das cidades angolanas. Por um lado, podemos dizer que toda cidade é o resultado da articulação do tempo – passado, presente e futuro, e como tal, um objeto de múltiplas identidades e experiências. Resquícios de diferentes fatores – políticos, econômicos, sociais – são visíveis e se materializam na morfologia das cidades; é isso que as torna únicas. É também nesses espaços que (novas) relações de identidade são traçadas, cada vez mais distintas e singulares, como resultado da ação da memória de diferentes grupos sociais.

Como diz Isabel Castro Henriques, a história das cidades em Angola é “a expressão de um processo de dominação colonial, revelada na materialidade do espaço urbano e suas edificações, assim como na organização social, permeável aos ritmos da história econômica e política”.⁶ O processo de urbanização e de construção de cidades foi um dos princípios ativos da política do Estado Novo.⁷ Isso permitiu e legitimou um processo de produção arquitetônica e urbanística que, no contexto angolano, deu origem a edificações contendo uma estética tropical, baseada na arquitetura do movimento moderno, adaptada ao lugar, à geografia e ao clima locais.

In this short text, I move between a short reflection on the experience of wandering through the city and experiencing its architecture (intimate spaces). This interplay between the bodily experience of space and its symbolic representation can help articulate a reading of the city in which its spatial experience is a series of encounters with latent ghosts that emerge from the shadows.

2

No conversation or reflection on the history of architecture and urbanism in Angola can begin without reflecting on the colonial project and its impact on the formation of Angolan cities. On the one hand, we can say more generally that any city is the result of the articulation of time—past, present, and future, and as such, an object of multiple identities and experiences. Remnants of the different players—political, economic, and social—are visible and materialized in the morphology of cities; this is what makes them unique; it is also in these spaces that (new) identity relations are drawn, increasingly distinct and singular, the result of the action of the memory of different social groups.

As Isabel Castro Henriques says, the history of cities in Angola is “the expression of a process of colonial domination, revealed in the materiality of the urban space and its buildings, as well as in the social organization, permeable to the rhythms of economic and political history”.⁵ The process of urbanization and the construction of cities was one of the active principles of the Estado Novo⁶ policy. It allowed and legitimized a process of architectural and urbanistic production that, in the Angolan context, gave rise to buildings that contain tropical aesthetics based on principles of the architecture of the modern movement, adapted to the local place, geography, and climate.

O período pós-independência viu surgirem outras tipologias e estéticas, refletindo novas ideologias políticas marxistas na produção do espaço, como os conjuntos habitacionais construídos por russos e cubanos, entre outros. Depois do fim da guerra civil,⁸ Angola experimentou uma explosão econômica resultante da alta dos preços do petróleo e do surgimento de um modelo econômico capitalista. Essas transformações permitiram o florescimento de projetos de reconstrução nacional, como grandes projetos de moradia e infraestrutura, e empreendimentos imobiliários privados.

A escala dos novos projetos imobiliários na intervenção urbana é proporcional ao estado de abandono em que o legado arquitetônico se encontra. A ineficácia de esforços de restauração e preservação do patrimônio arquitetônico não é questão só de design, ausência de capacidade técnica ou desinteresse econômico; está intrinsecamente relacionada à impossibilidade de dissociar os resquícios da arquitetura de seu contexto histórico.

Trata-se de uma relação conflituosa com a história, não no sentido de disputa de narrativas, mas de um embate contínuo e tenso, que desencadeia um olhar crítico para a história. Em grande medida como um palimpsesto, a cidade colonial apagou os vestígios daquilo que existia antes; a cidade pós-independência e pós-capitalista tenta apagar o antigo e assumi-lo como um novo futuro possível. Ainda assim, um futuro que luta para abarcar disparidades sociais e econômicas abertas e visíveis.

Percorrer Luanda é uma experiência de encontros, áreas limítrofes e paisagens efêmeras. A forma edificada é resquício de um passado ainda muito presente. As tentativas de novas arquiteturas prometem um futuro entrincheirado no passado. Como podemos produzir espaços de diálogo e estabelecer uma interação dialética entre passado e presente (novas memórias)?

The post-independence period saw the emergence of other typologies and aesthetics, reflecting new Marxist political ideologies in the production of space, such as housing complexes built by Russians and Cubans, among others. After the end of the civil war,⁷ Angola experienced an economic boom resulting from the rise in oil prices and the emergence of a capitalist economic model. These changes allowed the flourishing of projects under national reconstruction, such as large housing projects, infrastructure, and large private real-estate projects.

The scale of new real-estate projects in urban intervention is proportional to the state of abandonment in which the architectural legacy finds itself. The ineffectiveness of projects for the restoration/preservation of built heritage is not restricted to design or lack of technical skills or economic disinterest; it is intrinsically related to the impossibility of dissociating the remnants of architecture from its historical context.

A conflicting relationship with history, not in the sense of dispute in narratives but a continuous and tense relation that derails a critical look at history. Much like a palimpsest, the colonial city erased the traces of what existed before; the post-independent and postcapitalist city attempts to erase the former and assume it as a new possible future. Nevertheless, one that also struggles to bridge the social and economic disparities that are wide open and visible.

Navigating Luanda is an experience of encounters and liminal areas and ephemeral landscapes. The built form is a remnant of a past that is still very present. The attempts at new architectures promise a future entrenched in the past. How can we produce spaces of dialogue and establish a dialectic interaction between the past and the present (new memories)?

No centro de Luanda, um letreiro de neon em um edifício de três andares diz GLOBO; é o famoso Hotel Globo. O luminoso do hotel já caiu, e o neon vermelho e branco já não brilha. Construído nos anos 1950 por um médico português, em parceria com um empresário angolano, Joaquim de Almeida,⁹ o hotel é uma infraestrutura crucial da paisagem urbana de Luanda. Nunca foi hospedagem de turistas, tampouco um espaço domesticado, mantendo uma aura de resistência em oposição às rápidas transformações e às construções mais altas que aparecem nos arredores. Deixou de funcionar como hotel muito tempo atrás. Ao longo dos anos, foi abrigo temporário para pilotos russos depois da independência, lar de refugiados de guerra vindos de diferentes partes do país e da diáspora, espaço temporário para artistas, sede da Trienal de Luanda, no início dos anos 2000, e endereço da primeira galeria de arte da cidade, e é hoje ocupado por coletivos de artistas, e local do projeto de ocupação artística *Fuckin' Globo*.

O antropólogo, cineasta e escritor Ruy Duarte de Carvalho morou lá no final da vida e registrou o período em uma série de aquarelas. Apesar da decadência, o edifício modernista conserva a grandiosidade que marcou o ápice da arquitetura moderna em contextos africanos e tropicais. Ele continua preso na armadilha de sua época.

O abandono da função original dos edifícios coloniais e sua recriação pelos moradores ao longo do tempo não é privilégio do Globo. Isso acontece em toda parte, um ato de reapropriação dos espaços e do território.¹⁰ Mais recentemente, o que é simbólico, algumas dessas velhas estruturas começaram a ruir, como se admitissem que seu tempo passou. A história do Globo está inscrita não só em suas paredes, mas no ar que ali se move, na luz nos espaços e nas pessoas que viveram nele, ano após ano, dizendo ao mesmo porteiro saudações gentis, abrindo as mesmas portas, movendo-se pelos mesmos corredores.

In downtown Luanda, a neon advertisement on a three-story building reads GLOBO, the famous Hotel Globo. The hotel sign has fallen, and the red-and-white neon no longer shines. Built in the 1950s by a Portuguese doctor in collaboration with an Angolan businessman, Joaquim de Almeida,⁸ the Hotel is a crucial infrastructure within the urban landscape of Luanda. It has never been a hotel for tourists or a domesticated space, keeping an aura of resistance in opposition to the fast changes and higher constructions appearing in its surroundings. It stopped functioning as a hotel long ago. Over the years, it has been a temporary shelter for Russian air pilots after the independence, a home to war refugees coming from different parts of the country and diaspora, a temporary space for artists, the headquarters of the Luanda Triennale in the early 2000s and home to the first art gallery in the city, and is currently occupied by artists collectives, and home to the artistic occupation project *Fuckin' Globo*.

The anthropologist, filmmaker, and writer Ruy Duarte de Carvalho stayed there later in his life; a period registered in a series of watercolors. Despite its decadence, the modernist building maintains the grandeur that marked the peak of modernist architecture in African/tropical contexts. It remains trapped in its time.

The deflection of the original function of colonial buildings and their recreation by locals over time is not a privilege of the Globo. It happens everywhere, an act to reappropriate the spaces and the territory.⁹ More recently and symbolically, some of those old structures started falling, as if assuming that their time had passed. The history of Globo is inscribed not just in its walls but in the air that moves, the light in the spaces, and the people that have been there year after year, saying the same porter gently greets, opening the same doors, moving in the same corridors.

4

Os processos de apagamento físico e epistêmico são inerentes a cidades pós-coloniais como Luanda. No caso das ocupações coloniais no além-mar, a dominação dos territórios aconteceu pela força das armas e da ocupação espacial, (re)batizando as cidades e os espaços urbanos de acordo com outras referências.

A arquitetura vernácula e as alterações políticas e revisões posteriores que transformam o atual tecido urbano, portanto, referem-se a processos mais amplos e às tentativas fracassadas de descolonizar cidades como Luanda. As alterações na toponímia e a remoção de estátuas e monumentos públicos servem como metáfora de uma forma de (re)apropriação do espaço¹¹ e a paisagem em relação a valores pós-independência reafirmando uma identidade nacional distante das referências coloniais. Pensando esses processos como um texto performativo que inscreve e reescreve cada capítulo de modo não linear ou como um palimpsesto que nos permite abrir camadas de simbolismo e produzir o espaço físico e social como um lugar simbólico de inscrição da história e da memória.

Em um lugar onde tudo acontece e coincide, onde todas as camadas temporais, espaciais e imaginárias coexistem, a noção de tempo como sequência linear é rompida. Os duradouros resquícios coloniais na paisagem permanecem, nem sempre visíveis em monumentos, mas surgindo como espectros inscritos na paisagem, ora como ferida aberta, ora como cicatriz.

5

No filme *Hotel Globo* (2014-15),¹² uma narrativa ficcional, Monica de Miranda (re)constrói poeticamente fragmentos de vida e encontros entre novos hóspedes do hotel – os personagens principais, um casal interpretado pela artista e um amigo, evocam o casal de fundadores.

4

Physical and epistemic erasure processes are inherent to a postcolonial city such as Luanda. In the case of overseas colonial occupation, the domination of territories happened by force of arms and spatial occupation, (re)naming the cities and any urban spaces according to other references.

The subsequent daily architectural and political alterations and revisions that transform the current urban fabric thus refer to a broader process and failed attempts to decolonize cities such as Luanda. The alterations in toponymy and the removal of public statues/monuments serve as a metaphor for a form of (re)appropriation of space¹⁰ and the landscape in relation to the post-independence values reaffirming a national identity removed from the colonial references. Thinking of these processes as a performative text that inscribes and rewrites each chapter nonlinearly or like a palimpsest that allows us to open layers of symbolism and produce physical and social space as a symbolic place of inscription of history and memory.

In a place where everything happens and coincides, where all the temporal, spatial, and imaginary layers coexist, the notion of time as a linear sequence is disrupted. The enduring remains of colonial traces in the landscapes remain, not always visible through monuments, but emerge as specters inscribed in the landscape sometimes as an open wound, others as a scar.

5

In her film *Hotel Globo* (2014-15),¹¹ a fictional narrative, the artist Monica de Miranda poetically (re)constructs fragments of life and encounters between new guests of the Hotel—the

Corpos diaspóricos interagem e se instalam, ora como moradores, ora como hóspedes em trânsito, entre quartos, corredores e espaços do antigo hotel – entre temporalidades. Atravessam espaços intersticiais, passando por portas e passagens entre passado, presente e futuro.

O filme reúne histórias de resistência e adaptação. Sua construção e seu ritmo tecem uma teia de relações sociais, culturais e políticas, incorporando signos, símbolos e imaginários preexistentes em um processo que ao mesmo tempo (re)faz e (re)constrói valores territoriais e noções de pertencimento e identidade. O filme torna-se um arquivo do hotel. Pegando de empréstimo as palavras de Ana Balona, o “tema da origem como trajetória, da casa como viagem, da identidade como hibridismo diaspórico, também se materializa em uma reflexão sobre a arquitetura, a história e a memória do modernismo arquitetônico. Como esse modernismo atravessou oceanos para se impor, de forma colonial, sobre o território africano, sendo reapropriado, reinventado, subvertido pela especificidade desses contextos, tanto no período colonial como no período pós-independência”.¹³

6

“Sabe de uma coisa? Morremos sem saber por que estavam nos matando. Foi por isso que voltamos”, diz o Morto. “Morto, todos nós tentamos encontrar nossos parentes que morreram”, responde o Ancião.

O diálogo se trava entre os dois personagens da videoinstalação 53, de Sofia Borges que, partindo de histórias compartilhadas de uma comunidade, evoca poeticamente os acontecimentos do Massacre de 53,¹⁴ em São Tomé e Príncipe. Na conversa, o curandeiro tradicional tenta encontrar respostas que justifiquem os estranhos fenômenos que acontecem no presente. 53 é uma ficção construída a partir de um arquivo de história oral e da memória coletiva do povo daquela aldeia hoje. Quando o

main characters, a couple played by the artist and a friend, are an evocation of the couple that founded the place.

Diasporic bodies that interact and install themselves, at times as inhabitants, and others, as passengers in transit—between the rooms, the corridors, and spaces of the old hotel, between temporalities. Traversing its interstitial spaces, passing through doors and hallways between past, present, and future.

The film gathers histories of resistance and adaptation. Its construction and rhythm weave a web of socio, cultural, and political relations, incorporating signs, symbols, and preexisting imagery in a process that simultaneously (re) builds and (re)constructs territorial values and notions of belonging and identity. The film becomes an archive of the Hotel—to borrow Ana Balona’s words, the “theme of origin as a trajectory, the house as a journey, of identity as a diasporic hybridity, also materializes as a reflection on architecture, history, and the memory of architectural modernism. The way it also crossed oceans to impose itself colonially on African territory, and how it was reappropriated, reinvented, subverted by the specificity of these contexts, both in colonial times and in the post-independence period.”¹²

6

“Do you know? We died without knowing why they killed us. That is why we have now returned,” says the dead man. “Deadman, we all tried to find our deceased relatives,” responds the Elder.

The dialogue between the two characters takes place in Sofia Borges’ video installation 53. Departing from shared histories from a community, the artwork poetically recalls events of the Massacre of 53¹³ in São Tomé and Príncipe. In this conversation, the traditional healer tries to

Ancião tenta dissecar o passado para entender as complexidades e a estranheza do presente, a figura do Morto volta para tentar entender as motivações para essa fé. A paisagem selvagem é testemunha silenciosa das atrocidades, um repositório de memórias, um espaço assombrado. Como todos os fantasmas que ainda não encontraram repouso, em *53* eles se manifestam como um espírito que sempre volta como se fosse a primeira vez, inalterável e insistente, exigindo o reconhecimento de uma mensagem que não foi ouvida ou foi ignorada.

As possibilidades de um futuro justo dependem de nossa capacidade de viver, interagir e nos familiarizar com esses espectros do passado que emergem a cada encontro espacial, ou estão presentes nas paisagens. Essa relação dialética entre passado e presente não tende à nostalgia ou ao fascínio pelo sobrenatural. Ela ressalta as falhas do passado e os aspectos não realizados e não resolvidos que permeiam o presente. Esses espectros não possuem nenhum estatuto ontológico, mas permanecem em um domínio limítrofe, no qual as perdas históricas são constantemente reexaminadas e reinterpretadas, tornando possível, assim, uma política continuada da memória.

PAULA NASCIMENTO (Angola, 1981) é arquiteta e curadora independente. Foi cofundadora do Beyond Entropy Africa (2010-16), estúdio de pesquisa nos campos de arquitetura, artes visuais e geopolítica. Seus projetos artísticos e curatoriais incluem *Luanda Encyclopaedic City*, o premiado Pavilhão de Angola na Bienal de Veneza, em 2013, e diversas exposições em Angola, na África do Sul, Portugal e Itália. Desde 2019, é curadora da Foco África, na Arco Lisboa.

find answers that justify the strange phenomena happening in the present. *53* is a fiction constructed from an archive of oral history and collective memory of the people in that village in the present day. As the Elder tries to dissect the past to understand the complexities and strangeness of the present, the figure of the Deadman returns to try to understand the motivations for this faith. The wild landscape is a quiet witness to the atrocities, a repository of memories, a haunted space. Like all ghosts yet to be put to rest, in *53* they manifest as a revenant that returns each time as if it were the first, unchanging and insistent, demanding a reckoning for a message that went unheard or was ignored.

The possibilities of a righteous future depend on our ability to live, interact, and be conversant with these specters of the past that emerge at every spatial encounter or present in the landscapes. This dialectic relation between past and present does not tend to nostalgia or allure for the uncanny. It highlights the flaws of the past and unfulfilled and unresolved aspects that permeate the present. The specters do not have any ontological status but remain in a liminal domain, in which historical losses are constantly reexamined and reinterpreted, thus making possible an ongoing politics of memory.

PAULA NASCIMENTO (Angola, 1981) is an architect and independent curator. She is the cofounder of Beyond Entropy Africa (2010-16), a research studio that has worked in architecture, visual arts, and geopolitics. Her artistic and curatorial projects include *Luanda Encyclopaedic City*, the award-winning Angola Pavilion at the Venice Biennale in 2013, and several exhibitions in Angola, South Africa, Portugal, and Italy. Since 2019, she has been the curator of Foco África at Arco Lisboa.

NOTAS

1 *Fantasmas latentes* é o título de um ensaio que escrevi anteriormente e em diálogo com os artistas Monica de Miranda (em seu projeto *Panorama*, 2018) e Délio Jasse (em seus projetos *Arquivo urbano* e *The Lost Chapter*, Nampula 1963, 2016). Em suas especificidades, ambos desconstróem arquivos coloniais para revelar tensões inerentes aos espaços pós-coloniais que ainda existem hoje. Este texto utiliza e dá continuidade a ideias introduzidas em conversas anteriores com esses dois artistas. Também segue a noção de Derrida de “hauntology” para tratar de histórias não resolvidas de opressão colonial e identidades híbridas geradas por ela.

2 Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

3 Raphael Fonseca e Renée Akitelek Mboya, a partir da proposta curatorial da 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, *A memória é uma ilha de edição*.

4 Maria Paula Meneses, “As estátuas também se abatem: momentos da descolonização em Moçambique”, *Cadernos Naui* (Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural), v. 10, n. 18, jan-jun 2021.

5 Paul Carter, *The Road to Botany Bay. An Essay in Spatial History*, Londres, Faber and Faber, 1987.

6 Isabel Castro Henriques e Miguel Pais Vieira, “Cidades em Angola: construções coloniais e reinvenções africanas”, em *Cidades coloniais no Império Português*, Lisboa, 2013.

7 Estado Novo foi o regime autoritário português que se instalou em 1933, como resultado da Ditadura Nacional formada após o golpe de 28 de maio de 1926 contra a Primeira República democrática. Os historiadores identificam a Ditadura Nacional e o Estado Novo como Segunda República. Inspirado em ideologias conservadoras e autocráticas, o Estado Novo foi desenvolvido por António Oliveira Salazar, seu primeiro-ministro de 1932 a 1968. Perdurando por quatro décadas, o Estado Novo foi a mais longa ditadura europeia.

8 Após a independência de Portugal, em novembro de 1975, Angola passou por uma guerra civil que durou, com intervalos, até 2002.

9 Segundo relato de Mario de Almeida, descendente dos proprietários do hotel, seu avô, Francisco Martins de Almeida, um médico português de Beira Alta, estabeleceu-se em Gabela (Kwanza Sul) e casou-se com Mahinda, filha de um soba (chefe local), que recebeu o nome português de Francisca Pereira. Francisco fundou o hotel em 1950 com um sócio, Joaquim de Almeida. Mario contou à artista Monica de Miranda histórias do hotel entremeadas com casos de família. A entrevista tornou-se uma instalação sonora, parte de seu projeto *Hotel Globo*.

10 Em Angola, o processo de remoção de estátuas coloniais na capital, Luanda, e sua substituição por novos símbolos de poder ocorreu, como processo político e burocrático, nos anos 1990. Isso aconteceu em um período condensado. As estátuas removi-

NOTES

1 *Latent Ghosts* is the title of an essay I previously wrote, based on conversations held with artists Monica de Miranda (in her project *Panorama*, 2018) and Délio Jasse (in his projects *Arquivo urbano* and *The Lost Chapter*, Nampula 1963, 2016). Both projects, in their specificities, deconstruct the colonial archives to reveal tensions inherent in the postcolonial spaces that remain today. This text borrows and continues ideas introduced in previous conversations with the two artists. It also follows Derrida’s notion of ‘hauntology’ to engage with the unresolved histories of colonial oppression and the hybrid identities that it generated.

2 Raphael Fonseca and Renée Akitelek Mboya, from the curatorial statement of the 22nd Sesc_Videobrasil Biennial, *Memory Is an Editing Station*.

3 Maria Paula Meneses, “As estátuas também se abatem: momentos da descolonização em Moçambique,” *Cadernos Naui* (Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural) 10, no. 18 (January/June 2021).

4 Paul Carter, *The Road to Botany Bay. An Essay in Spatial History* (London: Faber and Faber, 1987).

5 Isabel Castro Henriques and Miguel Pais Vieira, “Cidades em Angola: Construções coloniais e reinvenções africanas,” in *Cidades coloniais no Império Português* (Lisbon, 2013).

6 Estado Novo was the authoritarian Portuguese state installed in 1933. Evolved from the National Dictatorship formed after the coup d’état of May 28, 1926, against the democratic First Republic. Historians recognize the Ditadura Nacional and the Estado Novo as Segunda República (Second Portuguese Republic). Inspired by conservative and autocratic ideologies, Estado Novo was developed by António Oliveira Salazar, its Prime Minister, from 1932 until 1968. Lasting four decades, it was Europe’s longest-enduring dictatorship.

7 After its independence from Portugal in November 1975, Angola endured a civil war that lasted, with interludes, until 2002.

8 According to a narration by Mario de Almeida, a descendant of the hotel’s owners, his grandfather, Francisco Martins de Almeida, was a Portuguese doctor from Beira Alta who settled in Gabela (Kwanza Sul). There he married Mahinda, the daughter of a soba (local chief), who received the Portuguese name Francisca Pereira after the marriage. His grandfather founded the hotel in 1950 with a business partner, Joaquim de Almeida. Mario de Almeida was interviewed by the artist Monica de Miranda, telling tales of the hotel intertwined with his family stories. The interview is a sound installation, part of the project *Hotel Globo*.

das foram levadas para o Museu Militar, um edifício colonial (na Fortaleza de São Miguel, construída em 1576 por Paulo Dias de Novais). O aspecto simbólico dessa remoção e das alterações da toponímia e suas contradições raramente foi objeto de uma reflexão mais complexa.

11 Maria Paula Meneses, op. cit..

12 *Hotel Globo* é um filme da artista Monica de Miranda, encomendado pela autora e por Stefano Pantera para o projeto itinerante de exposição *Ilha de São Jorge* no contexto da 14ª Bienal de Arquitetura de Veneza - *Absorvendo modernidade*, em 2014. Uma versão estendida do filme, além de materiais adicionais (uma peça sonora e desenhos arquitetônicos do hotel), foram expostos no MNAC - Museu do Chiado, em Lisboa, em 2015.

13 Ana Balona, “Os hóspedes do Globo: (des-)mapeando a memória da cidade vertical com a horizontalidade do corpo”, Buala.org, 2016. Disponível em https://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/os-hospedes-do-globo-des-mapeando-a-memoria-da-cidade-vertical-com-a-horizontalidad-0#footnoteref5_fqxyn4i. Acesso em junho de 2023.

14 O Massacre de 53, também conhecido como Massacre de Batepá ou Guerra da Trindade, é um dos acontecimentos traumáticos da história de São Tomé. É também considerado um dos acontecimentos críticos que deram origem ao nacionalismo na ilha. Segundo o historiador Gerhard Seibert, em fevereiro de 1953, sob as ordens do governador Carlos de Sousa Gorgulho, o Corpo de Polícia Indígena, apoiado por voluntários brancos e trabalhadores contratados angolanos e moçambicanos mobilizados pelo governador, matou em São Tomé (vila de Trindade) inúmeras pessoas, inocentes e indefesas. As atrocidades cometidas estavam indiretamente ligadas à economia do latifúndio agroexportador do arquipélago, que sofria constantemente da falta de mão de obra. Depois da abolição da escravatura em São Tomé e Príncipe, em 1875, a força de trabalho dos latifúndios do café e do cacau, chamadas roças, era formada por trabalhadores contratados de Angola, Cabo Verde e Moçambique, também chamados de *serviçais*. Diversas fontes e estimativas do número de vítimas do massacre diferem consideravelmente, entre cinquenta e mais de mil mortos. Em 1968, um livreto sobre São Tomé e Príncipe, publicado pela Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas (CONCP) em Argel, afirmou que exatamente 1032 pessoas teriam sido assassinadas em menos de uma semana durante o massacre. No entanto, em 2018, o governo de São Tomé contradiria esse número. Foram inauguradas sete placas no Memorial com nomes de 474 vítimas de atrocidades, incluindo vítimas fatais, sobreviventes de tortura e outras crueldades.

9 In Angola, the process of removing the colonial statues in Luanda (the capital city) and replacing them with new symbols of power happened as a political and bureaucratic process in the 1990s. It happened in a condensed period. The removed statues were placed at the Military Museum (Fortress of São Miguel, built in 1576 by Paulo Dias de Novais), a colonial building. The symbolic aspect of this removal and alterations in the toponymy and its contradictions have seldom been the subject of a more complex reflection.

10 Meneses, *Cadernos Naui*.

11 *Hotel Globo* was commissioned by the author and Stefano Pantera for the itinerant exhibition project *Ilha de São Jorge*, in the context of the 14th Architectural Biennial - *Absorbing Modernity*, in 2014. An extended version of the film and additional material (a sound piece and architectural drawings of the hotel) was exhibited at the MNAC - Museu do Chiado in Lisbon, in 2015.

12 Ana Balona, “Os hóspedes do Globo: (des-)mapeando a memória da cidade vertical com a horizontalidade do corpo”, Buala.org., 2016, accessed June 2023, www.buala.org/pt/vou-la-visitar/os-hospedes-do-globo-des-mapeando-a-memoria-da-cidade-vertical-com-a-horizontalidad-0#footnoteref5_fqxyn4i.

13 Massacre 53, also known as Massacre Batepá or Guerra da Trindade, is one of the traumatic events in the history of São Tomé. It is also considered one of the critical events that would originate the nationalism on the island. According to historian Gerhard Seibert, in February 1953, under the orders of Governor Carlos de Sousa Gorgulho, the Indigenous Police Corps, supported by white volunteers and Angolan and Mozambican contract workers mobilized by the governor, killed in São Tomé (Trindade Village) countless people, innocent and defenseless. The atrocities committed were indirectly linked to the plantation economy of the archipelago, which constantly suffered from a lack of labor. Since the abolition of slavery in São Tomé and Príncipe in 1875, the workforce on the coffee and cocoa plantations, the so-called roças, was made up of contractors from Angola, Cape Verde, and Mozambique, also called servants. Different sources and estimates of the number of victims of the Massacre differ significantly, from fifty to more than one thousand dead. In 1968, a small book about São Tomé and Príncipe, published by the Conference of Nationalist Organizations of the Portuguese Colonies (CONCP) in Algiers, stated that exactly 1,032 people would have been killed in less than a week during the Massacre. However, in 2018 the São Tomé government contradicted this figure. It inaugurated seven plaques at the Memorial with names of 474 victims of atrocities, including mortal victims, torture survivors, and other cruelties.

Isaac Chong Wai

GUANGDONG, CHINA, 1990

GUANGDONG, CHINA, 1990

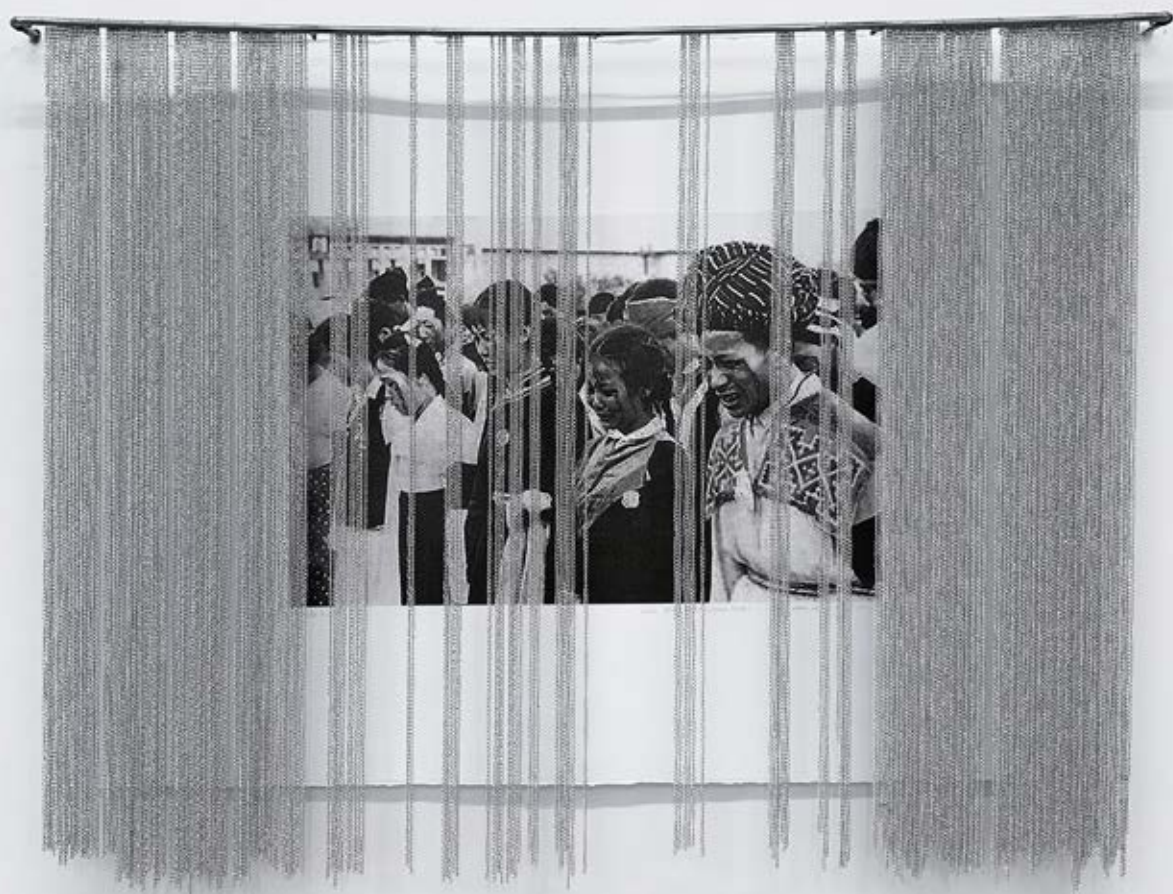
Tendo o corpo humano como um de seus focos centrais, Isaac Chong Wai experimenta constantemente com a noção de fragilidade. Suas imagens, situações e coreografias nascem, por exemplo, da forma como percebe sua existência queer e não branca sendo objetificada em diversas situações.

Por vezes seu olhar se volta para os corpos responsáveis por gerar atos repressivos: o que acontece quando os movimentos táticos ensaiados pela polícia de Hong Kong são decupados e se transformam em uma coreografia silenciosa? O movimento entre o coletivo e o individual, o público e o privado, o opressor e o oprimido interessa ao artista, e é posto à prova em trabalhos que jogam com escalas, mídias e formas de apresentação muito diferentes.

Crying People [pessoas que choram] é uma série fotográfica que parte de imagens de arquivo de pessoas chorando em enterros de ditadores. Criando sombras de lágrimas artificiais com impressão serigráfica, o artista denota seu interesse pelos absurdos que envolvem a força coletiva gerada pelo fascismo e pelo torpor do corpo humano. _R.F.

Taking the human body as one of his main focuses, Isaac Chong Wai constantly toys with the notion of fragility. His images, situations, and choreographies derive from the way the artist sees his queer, nonwhite existence objectified in countless situations. His gaze will often drift to the bodies responsible for the acts of repression: what happens when the tactical exercises trained over and over by the Hong Kong police are plucked from their context and transformed into a silent choreography? The artist is interested in shifts between the collective and the individual, public and private, oppressor and oppressed, and he puts them to the test in works that play with very different scales, mediums, and forms of presentation.

Crying People is a photographic series that uses archive images of people crying at the funerals of dictators. Using silkscreen to create shadowy streaks of artificial tears, the artist shows his interest in the absurdities that surround the collective power generated by Fascism and the torpor of the human body. _R.F.





Fourteen Crying People in
North Korea (1994), 2022
Objeto [object]



Iwantja Arts

O Iwantja Arts é um centro de arte criado e gerido por indígenas da Comunidade Indulkana na Terra de Anangu Pitjantjatjara Yankunytjatjara (APY), na região desértica do noroeste da Austrália Meridional. Desde os anos 1980, apoia mais de quarenta artistas, sobretudo Yankunytjatjara.

É representado aqui por três artistas. Kaylene Whiskey faz pinturas que incorporam referências da cultura pop e das tradições Anangu, em uma interpretação da vida em uma comunidade indígena hoje. Sua prática conecta a cultura dos anciãos às referências de uma geração mais jovem, que cresceu sob influências externas.

A produção de Tiger Yaltangki é informada pela música; ele pinta uma trilha sonora eclética, que vai de Creedence Clearwater Revival ao desert reggae local, passando pelo hard rock. Os *mamu*, seres espirituais Anangu, surgem ao lado de elementos de filmes de ficção científica e programas de TV.

Vincent Namatjira, bisneto de Aranda Albert Namatjira, artista célebre na região, é um observador da política global. Seus retratos de figuras públicas explicitam ligações entre liderança, riqueza, poder e influência. Seu imaginário envolve a história colonial da Austrália, a família real britânica e a vida indígena contemporânea. Pelo autorretrato, Namatjira se insere em narrativas marcadas pelo humor, que muitas vezes confundem passado e presente. _B.F.

KAYLENE WHISKEY

ALICE SPRINGS, AUSTRÁLIA, 1976

ALICE SPRINGS, AUSTRALIA, 1976

TIGER YALTANGKI

PUKATJA, AUSTRÁLIA, 1973

PUKATJA, AUSTRALIA, 1973

VINCENT NAMATJIRA

ALICE SPRINGS, AUSTRÁLIA, 1983

ALICE SPRINGS, AUSTRALIA, 1983

Iwantja Arts is an arts center created and run by members of the Indulkana community in the desert country of the Anangu Pitjantjatjara Yankunytjatjara (APY) Lands in South Australia. Established in the early 1980s, Iwantja supports over forty members, mostly Yankunytjatjara.

Iwantja Arts is represented by three artists. *Kaylene Whiskey's* paintings incorporate references from pop culture and Anangu traditions, conveyed through an interpretation of present-day life in an indigenous community. Her practice connects the culture of her elders with a younger generation that has grown up under external contemporary influences.

Tiger Yaltangki's output is heavily influenced by music, as he paints an eclectic soundtrack that ranges from Creedence Clearwater Revival to local desert reggae, with room for hard rock. *Mamu*, Anangu spiritual beings, arise in his work alongside elements from sci-fi movies and TV shows.

Last but not least is Vincent Namatjira, great-grandson of Aranda Albert Namatjira, a famous artist from the region. A keen observer of global politics, his portraits of public figures highlight the connections between leadership, wealth, power, and influence. His repertoire is drawn from Australia's colonial history, and contemporary Aboriginal life. When painting self-portraits, Namatjira inserts himself into humorous contexts that sometimes blur past and present. _B.F.

KAYLENE WHISKEY

Dolly and Catgirl, 2021

Pintura [painting]





VINCENT NAMATJIRA

Elizabeth and Vincent (on Country), 2021

Pintura [painting]

TIGER YALTANGKI
Malpa Wiru, 2021
Pintura [painting]

Albert Namatjira Meets Queen Elizabeth
II and Prince Philip, Canberra, 1954, 2021
Pintura [painting]



Janaina Wagner

SÃO PAULO, BRASIL, 1989
SÃO PAULO, BRAZIL, 1989

Usando mídias diversas (vídeo, fotografia, cenografia, desenho, instalação), Janaina Wagner investiga as formas como os seres humanos estabelecem sistemas de ordem, controle e contenção do mundo. Sua produção rodeia a noção de limite, ampliando, esgarçando e acumulando os sentidos das demarcações geopolíticas, das bordas do tempo, das linhas visíveis e invisíveis entre o eu e o outro, nós e eles, e até mesmo das fronteiras entre documentário e ficção, provável e improvável, crível e incrível.

Como em *Curupira e a máquina do destino* (2022), *Quebrante* percorre a Transamazônica e sua fantasmagoria. Também remete a *The Truly Underground Cinema* [cinema verdadeiramente underground], projeto nunca realizado de Robert Smithson que consistia em fazer uma projeção cinematográfica em uma caverna.

Em *Quebrante*, a lua abandona, enfim, as convenções de distância e emerge em uma caverna de Rurópolis (PA), cidade construída para servir de base aos trabalhadores da construção da rodovia, na década de 1970. É de lá que a artista narra, de rocha para rocha, histórias da estrada, de seus fantasmas e personagens, como dona Erismar – que, encantada por cavernas, descobriu muitas na região.

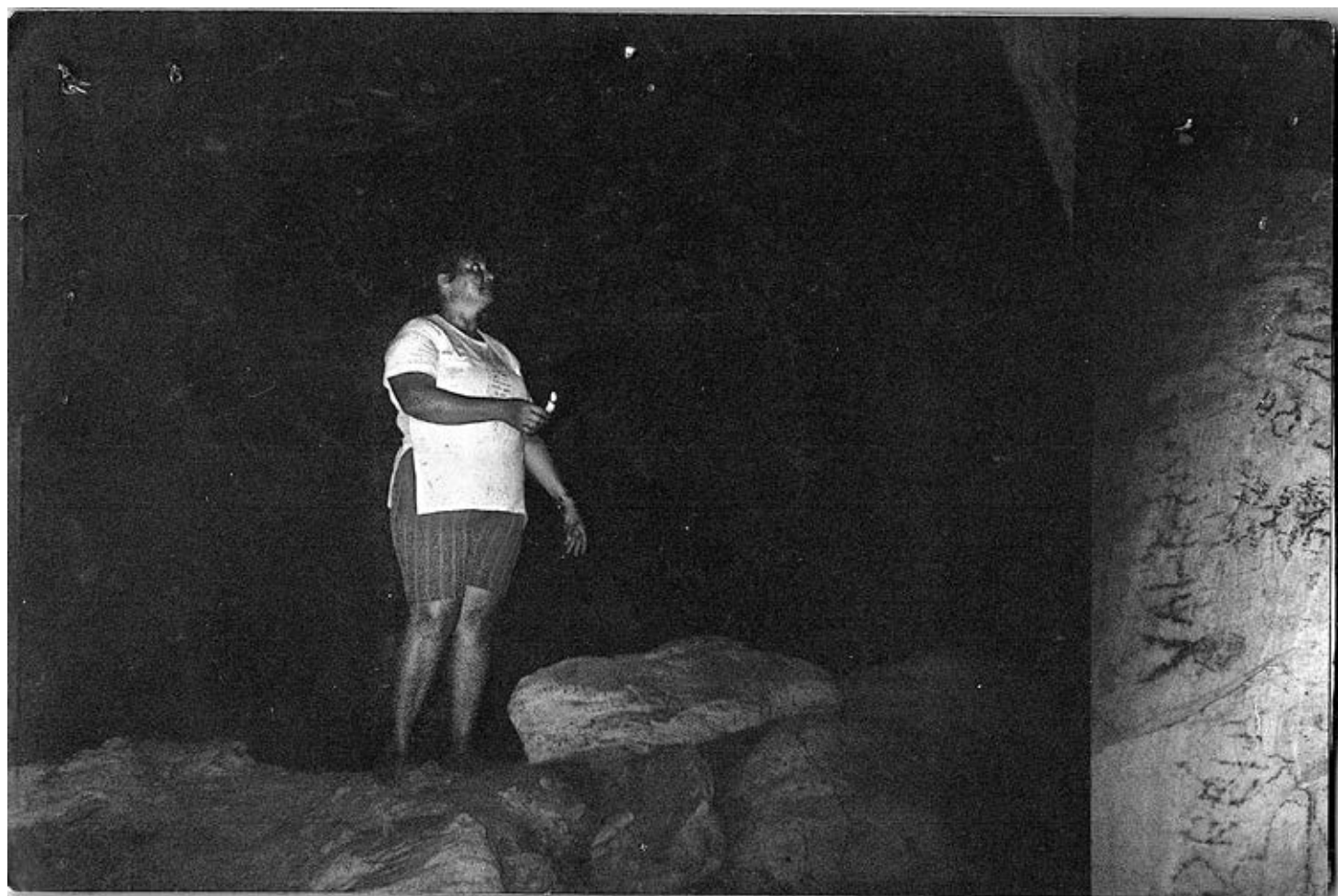
Em uma delas, a artista promove um encontro improvável e instaura, em imagem e narrativa, uma atmosfera de feitiço que captura o espectador para um tempo-espço à margem do habitual. Nele, percebe-se como as ideias de progresso e de legado são fruto da articulação e da sobreposição de linhas de força de narrativas, fatos, imagens e memórias. _A.T.

Working in various mediums (video, photography, set design, drawing, and installation), Janaina Wagner explores the ways human beings establish systems of order, control, and world containment. Her production probes the notion of limits, broadening, stretching, and accumulating the meanings of geopolitical demarcations, temporal fringes, and visible and invisible boundaries between self and other, us and them, and even documentary and fiction, probable and improbable, believable and unbelievable.

Like the earlier work *Curupira e a máquina do destino* [Curupira and the machine of destiny, 2022], *Quebrante* [Evil eye] explores the Trans-Amazonian highway and its phantasmagoria, and nods to Robert Smithson's *The truly underground cinema* idea, which, if executed, would have installed an actual cinema inside a cave.

In *Quebrante*, the moon breaks protocol and rises inside a cavern in Rurópolis, Pará, a company town built for workers laying the BR-163 back in the 1970s. It is here that the artist tells the history of the highway, stone by stone, and of its many ghosts and characters, such as the famous Erismar—who, fascinated with caves, discovered many of those cataloged in the region today.

In one of these caves, the artist engineers an unlikely encounter and engenders, through image and narrative, a spellbinding atmosphere that locks the viewer away in a spatiotemporal dimension on the fringes of the habitual, where the ideas of progress and legacy are born of the intertwining and overlapping of the “Ley lines” running through narratives, facts, images, and memories. _A.T.







Josué Mejía

CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO, 1993
MEXICO CITY, MEXICO, 1993

O trabalho de Josué Mejía baseia-se em revisões históricas e busca reconhecer processos que moldaram ideias de passado. Nas narrativas que cria, o artista faz uso de “imprecisões” históricas, de modo a produzir contra-histórias. Para proceder a seus rastreios, ele entrevista coisas, objetos, mobiliários, molduras, bilhetes e cartas.

Em sua instalação, um trem de brinquedo funciona como outdoor móvel. O trabalho revê a influência que o movimento do muralismo mexicano teve sobre o chamado “cinema de ouro” do país, e seu papel na conformação de um Estado capitalista nascente. No México, o trem atravessou o território nacional transportando documentários produzidos pelo governo, que apresentavam à população os benefícios da indústria nacional. Nos vagões do trenzinho, vemos desenhos de capas de documentários de propaganda da década de 1940 e possíveis interiores de carros que transportavam todo tipo de mercadoria.

A obra é composta ainda por duas esculturas em forma de mesas. Sobre uma delas, uma série de objetos aludem à projeção de filmes pelo sistema ferroviário em 1940. Na outra, vemos uma plataforma giratória sobre um toca-discos, com um sistema de projeção que ilustra a trilha sonora de um filme industrial. _B.F.

The work of Josué Mejía is based on historical revisions and an attempt to identify processes that shaped the ideas of the past. In the narratives he creates, the artist uses historical “imprecisions” to produce counter-histories. In tracing these processes, he explores things, objects, furniture, frames, notes, and letters.

In his installation, a toy train functions as a moving billboard. The piece revisits the influence Mexico’s mural movement had on the nation’s “golden age” of cinema, and its role in molding a nascent capitalist state. In Mexico, the train crisscrossed the nation transporting documentaries produced by the government, showcasing the benefits of homegrown industry to the population. On Mejía’s carriages, we see drawings of the covers of propaganda films from the 1940s and possible interiors of cars loaded with all sorts of merchandise.

The artwork includes two table-like sculptures. One of these presents an array of objects that allude to the rail-system film screenings of the 1940s. In the other, we see a revolving turntable-mounted platform kitted out with a projector system illustrating the soundtrack to an industrial film. _B.F.



Julia Baumfeld

BELO HORIZONTE, BRASIL, 1986

BELO HORIZONTE, BRAZIL, 1986

Pesquisas envolvendo fotografia e vídeo são uma constante na produção de Julia Baumfeld. Em sua abordagem do vídeo, ela ora se interessa pela interface com a internet, ora mergulha na noção de arquivo, com atenção especial para a coleção de fitas VHS de sua família. A partir da imersão e da edição desse material bruto, a artista cria novas narrativas.

Era dá sequência à investigação em torno desse arquivo familiar dos anos 1980. Em lugar de se deter exclusivamente sobre o vídeo, Baumfeld imprime frames e pensa o *glitch* na escala da instalação. O corpo do público é colocado em relação com imagens produzidas e pensadas para o formato diminuto de uma tela de TV de tubo.

Da banalidade e do caráter supostamente despretenso dos filmes de família, emergem situações e falas que giram em torno de corpos que não reconhecemos. Na ausência da identidade dessas pessoas, colocamos em dúvida o caráter de documento dos registros: seriam atores? Seriam filmagens contemporâneas feitas com uma técnica já considerada *vintage*?

É nesse jogo de dúvidas e de leituras literais perdidas no tempo que se move a investigação de Julia Baumfeld. No final das contas, felizmente, o mistério das imagens ainda causa um efeito, no mínimo, perturbador. _R.F.

Exploration in photography and video is a constant in Julia Baumfeld's work. Her approach to video shifts between her interest in how it interfaces with the internet, on the one hand, and immersions in the notion of archive, on the other, with special focus on her family's old VHS collection. Out of her engagement with, and editing of, this raw material, the artist creates new narratives.

Era continues her experimentation with these family videos from the 1980s. Rather than restrict her investigations to video alone, Baumfeld captures frames and scales the glitches into full-blown installations. The viewers are placed in relation to these images, initially produced and designed for small-screen CRT TV.

Out of the banality and unassuming home-video feel of this footage arise situations and lines of speech tethered to bodies we do not recognize. In the absence of their identities, we begin to doubt the documental nature of the film: are these actors? Might these be contemporary videos just made to look dated?

Julia Baumfeld's investigations unfold within this play of doubts and literal readings lost in time. But, at the end of it all, the mystery of the images still causes an effect that is, at the very least, disturbing. _R.F.







Karel Koplimets

TALIN, ESTÔNIA, 1986

TALLINN, ESTONIA, 1986

Flat Circle [círculo plano] é uma estrutura metálica vazada com superfícies de apoio para dezesseis telas LCD. De forma esferoidal, pendurada no teto, a obra implode fatos reais, ficções e *deepfakes*. Noticiários e programas de épocas diversas, documentários, propagandas e telas fora do ar produzem uma cacofonia sonora e visual. De nada adianta a promessa de transparência e rigor tecnológico da armação geométrica que sustenta essas vozes todas. Sobrepostas, elas se anulam, gerando um ruído de fundo bastante familiar.

A obra é uma colaboração pontual entre Karel Koplimets e Mado Juss, que refletem sobre os efeitos de distorções e excessos de informação sobre nosso imaginário e nosso sistema de crenças. Em seu trabalho individual, Koplimets constrói objetos e projeta instalações a partir de materiais que permeiam a cultura visual contemporânea, como caixas de luz e imagens impressas em superfícies translúcidas. Mais intimistas, os filmes e a obra fotográfica de Juss lidam com memórias e narrativas pessoais.

A ambos interessa tensionar a suposta objetividade jornalística, revelando a presença, nas narrativas midiáticas, de estratégias típicas do cinema de ficção: a espetacularização da imagem, a geração de um estado constante de tensão e o encobrimento de informações relevantes. A partir da construção desses cenários, os artistas adentram também as respostas emotivas da ansiedade e do medo, consequências inevitáveis da economia neoliberal da informação, que gera o anseio constante por notícias e a insegurança sobre suas fontes. _A.B.

Mado Juss

TALIN, ESTÔNIA, 1983

TALLINN, ESTONIA, 1983

Flat Circle is a polygonal metal rack whose sides accommodate sixteen LCD screens. This spheroidal shape hanging from the ceiling implodes real facts, fictions, and deepfakes. News broadcasts and programs from various times, documentaries, propaganda, and off-air test cards produce a sonorous and visual cacophony. The transparency and technological rigor promised by the geometric framework emanating all these voices counts for very little here. Jumbled together, they cancel each other out, generating a very familiar background noise.

The work is a collaboration between Karel Koplimets and Mado Juss. The artists reflect on informational distortions and excesses and how they affect our collective 'imaginary' and belief systems. In his solo work, Koplimets builds objects and designs installations out of materials that make up our everyday contemporary visual culture, such as backlights and images printed on translucent surfaces. More intimate in his approach, Juss's films and photography tend to deal with personal memories and narratives.

Both are interested in testing supposed journalistic objectivity, revealing the presence of typical movie strategies in mainstream news, such as the sensationalization of images, the generation of a constant state of tension, and the withholding of relevant information. In building up these settings, the artists also delve into the emotional responses of anxiety and fear that are the inevitable consequences of the neoliberal information economy, stoking a persistent hunger for news and seeding doubt about its sources. _A.B.



Kent Chan

SINGAPURA, 1984

SINGAPORE, 1984

Heat Waves [ondas de calor] examina o contexto, as políticas e a proliferação de diferentes estéticas do calor. Em uma sequência de imagens históricas e contemporâneas, composta por vídeos originais e conteúdos retirados de mídias tradicionais e sociais, Kent Chan dá a ver o caráter contraditório das narrativas e representações associadas a regiões que, apesar de percebidas como paradisíacas, são pobres; habitadas por um povo vivaz, com uma estética dinâmica, mas sem ordem.

Ao mesmo tempo em que capta a vibração, a vitalidade e a complexidade visual e cromática comumente inventadas sobre essas regiões, o trabalho faz pensar no modo como o aquecimento global e seus efeitos têm alterado substancialmente não só essas paisagens, como também a vida de seus habitantes.

Em seus filmes e performances, o artista e curador recorre tanto a imagens de arquivo quanto à criação de cenários fictícios de futuro, operando na fronteira entre arte, cinema e ficção. Com um interesse particular pelo imaginário sobre os trópicos, sua produção discute como as mudanças climáticas afetam a vida e a paisagem nesses territórios. Mas não só: faz pensar também em como lidamos com as práticas e narrativas que herdamos, e como passado e presente atuam na percepção e na imaginação do futuro. _A.T.

Heat Waves examines the context, policies, and proliferation of different aesthetics of heat. In a sequence of historical and contemporary images and videos, made up of original footage and content drawn from traditional and social media, Kent Chan sheds light on the contradictory character of narratives and representations associated with regions commonly considered paradisiacal, but poor; home to vivacious populations with dynamic aesthetics, but very little order.

At the same time as it captures the energy, vitality, and visual and chromatic complexity commonly attributed to these regions, the work makes us think about the ways global warming and its effects have substantially changed not only the landscapes of these places but also the lives of their inhabitants.

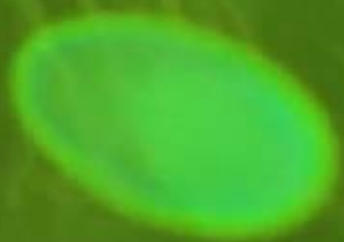
In his films and performances, the artist and curator avails of archival images to create fictitious future scenarios, skirting the borders between art, cinema, and fiction. With a special interest in the “imaginary” of the tropics, his production discusses how climate change affects the landscapes and ways of life in these territories, but not only that: it encourages us to think about the manners in which we deal with the practices and narratives we inherit, and how past and present act upon our perception and envisionings of the future.

_A.T.





ant



La Chola Poblete

MENDOZA, ARGENTINA, 1989

MENDOZA, ARGENTINA, 1989

Artista multidisciplinar, La Chola Poblete reivindica sua ascendência indígena e combate práticas coloniais de discriminação de gênero e raça. Resistindo aos estereótipos relacionados aos povos originários, apresenta corpos e belezas anti-hegemônicos. Sua figura evidencia as tensões a que a população indígena foi submetida, por exploração, marginalização e exotização.

Em suas aquarelas, a artista trabalha a iconografia da Virgem Maria. Nessa tradição da arte cristã, a santa ora é representada ascendendo ao céu, içada por anjos e rodeada por santos ou apóstolos, ora segurando um rosário, com o Menino Jesus ou acompanhada por elementos simbólicos como o lírio branco (pureza) e a pomba (Espírito Santo). As Virgens de La Chola são rodeadas por outros seres, corpos que se diluem e artefatos como latinhas amassadas, além de questionamentos como “O que é um homem? O que é uma mulher?”.

A apropriação da iconografia da Virgem pela artista pode ser entendida como uma estratégia de subversão e reinterpretação de tradições da religião cristã e da sociedade em geral, em trabalhos que desafiam os valores patriarcais e heteronormativos. Ao interrogar essas iconografias, a artista acrescenta uma nova camada simbólica que inclui as múltiplas identidades e experiências presentes na América do Sul, em oposição à homogeneização cultural imposta pelo colonialismo e pela globalização. _B.F.

A multidisciplinary artist, La Chola Poblete celebrates her indigenous descent and rails against colonial practices of gender and racial discrimination. Resisting the stereotypes foisted upon Indigenous populations, she presents anti-hegemonic bodies and beauties. Her figures thrum with the tensions the Indigenous population has been subjected to through exploitation, marginalization, and exoticization.

In her watercolors, the artist works with the iconography of the Virgin Mary. In Christian art, the saint is often depicted ascending into heaven, borne aloft by angels and a train of saints or apostles, or holding her rosary, with the Baby Jesus in her arms, or simply surrounded by symbolic elements, such as the white lily (purity) and dove (Holy Spirit). Asking “What is a man? What is a woman?,” La Chola’s Virgins come accompanied by other beings, bodies that fade in or bleed out, and strewn objects, such as crumpled cans.

This appropriation of the iconography of the Virgin can be understood as a strategy to subvert and reinterpret the traditions of Christian religion and society in general, in works that challenge patriarchal and heteronormative values. In exploring this iconography, she adds a new symbolic layer that includes the multiple identities and experiences present throughout South America, in opposition to the cultural homogenization imposed by colonialism and globalization. _B.F.





La Virgen de los Lirios, 2023
Pintura [painting]

Nuestra Señora de la Ansiedad, 2023
Pintura [painting]



Leila Danziger

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1962

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1962

Artista visual e poeta, Leila Danziger explora as relações entre palavra e imagem, memória e esquecimento. Seus trabalhos são orientados pela fricção entre história familiar e a lembrança de violências extremas. Lançando um olhar humanista sobre os vestígios que resgata, buscam investigar o que haveria de futuros não realizados.

O que desaparece, o que resiste é uma instalação organizada dentro de uma banca de jornal. A lembrança de ambulantes e camelôs ronda a proposta. Na banca, Danziger apresenta a série *Diários públicos*, que vem realizando desde 2001, composta por cerca de cem páginas de jornais apagadas com um método extrativo, que remove a primeira camada do papel, sem rasgá-lo. As páginas são compreendidas como ruínas – as ruínas da informação –, imagens de resistência em meio à dor.

Também são apresentados na banca os trabalhos em vídeo *Diários públicos*, edição dos gestos de apagar os jornais, e *When the Man's Castle Is a Storage Room* [quando o castelo do homem é um guarda-volumes], edição de imagens do processo de apagamento que constrói um texto com frases encontradas nas páginas.

O trabalho de Danziger é uma reflexão sobre a passagem do tempo e a construção de narrativas e silêncios. A instalação convida o público a refletir sobre as informações e imagens que são esquecidas e descartadas pela sociedade, mas que podem ser ressignificadas e ativadas em um gesto emancipatório. O que a artista propõe, portanto, é um diálogo entre passado e presente, e uma reflexão sobre as possibilidades de transformação e de resistência no mundo contemporâneo. _B.F.

A visual artist and poet, Leila Danziger explores the relationships between word and image, memory and oblivion. Her work is driven by the friction between family history and the memory of acts of extreme violence. Training a humanistic eye on the vestiges she salvages, Danziger strives to probe them for un-materialized futures.

O que desaparece, o que resiste [What disappears, what abides] is an installation organized inside a newsstand. Conjuring the memory of street peddlers and stall hawkers, Danziger presents *Public Diaries*, a series she has been creating since 2001, containing about a hundred newspaper pages erased by shaving away an ultra-thin top layer without tearing the paper underneath. These pages are presented as informational ruins, images of resistance amidst pain.

Also presented at the newsstand are *Public Diaries*, a video that shows the whole process of erasing the pages, and *When the Man's Castle Is a Storage Room*, an edited version of this process that builds a text with sentences found on the newspaper pages.

Danziger's work is a reflection on the passage of time and the building of narratives and silences. The installation invites the public to ponder all the information and images which society forgets and discards, but which could be re-signified and revived through an emancipatory act. What the artist is proposing is a dialogue between the past and the present, and a reflection upon the possibilities of transformation and resistance in the contemporary world. _B.F.



Para-ninguém-e-nada-estar.



580 mais de 4.000 opções de filmes e séries
TV a cores, 16 canais de vídeo
Benedictine, 16 canais de vídeo
Tudo de 16 canais de vídeo
Até 16 canais de vídeo
Tudo de 16 canais de vídeo
Tudo de 16 canais de vídeo

CASA & VIDEO



Pensar em algo que será esquecido para sempre

Luciano Figueiredo

FORTALEZA, BRASIL, 1948
FORTALEZA, BRAZIL, 1948

Óscar Ramos

ITACOATIARA (AM), BRASIL, 1938-2019
ITACOATIARA (AM), BRAZIL, 1938-2019

Poeta, Waly Salomão se destacou na cena musical brasileira também como letrista, produtor e diretor artístico. Em colaboração com Jards Macalé, escreveu canções como “Vapor barato” e “Mal secreto”, gravadas por Gal Costa (1945-2022), que ele dirigiu no espetáculo *Fa-tal*, de 1971. *Fa-tal* e *Violeto*, incluídos na Bienal, resultam de uma parceria com os artistas Luciano Figueiredo e Óscar Ramos. Produzidas originalmente em 1971, as duas faixas de tecido compunham a cenografia do show de Gal Gosta, assinada por Figueiredo.

Artista intermídia, Luciano iniciou sua carreira nos anos 1960, em Salvador, como cenógrafo, e atuou como designer gráfico em paralelo ao trajeto experimental nas artes. Óscar Ramos, artista, designer e cenógrafo, explorou novas possibilidades nas artes gráficas. Foi responsável pelas capas de LPs como *Fa-Tal - Gal a Todo Vapor* e colaborou com a revista *Navilouca*, de Salomão e Torquato Neto.

Nos múltiplos sentidos que podem ser extraídos das expressões verbais estampadas nas faixas, há um efeito potencializador causado pelas escolhas cromáticas presentes nas composições. O desencontro da grafia – alterada em relação ao que comumente se espera das palavras *fatal*, *violento* e *violeta* –, associado aos tons vibrantes de vermelho, dourado e roxo, causa um impacto sinestésico. Sentido semântico e visual misturam-se para criar um extático estranhamento. _B.F.

Waly Salomão

JEQUIÉ (BA), BRASIL, 1944-2003
JEQUIÉ (BA), BRAZIL, 1944-2003

The poet Waly Salomão also made a name for himself on the Brazilian music scene as a lyricist, producer, and artistic director. In collaboration with Jards Macalé, he composed such songs as “Vapor barato” and “Mal secreto,” recorded by Gal Costa (1945–2022), who he also directed in the 1971 show *Fa-tal*. *Fa-tal* and *Violeto*, both presented at the Biennial, stemmed from a partnership with the artists Luciano Figueiredo and Óscar Ramos. Originally produced in 1971, the two strips of fabric made up the stage backdrop for Gal Costa’s show, which Figueiredo designed.

An intermedia artist, Figueiredo began his career in Salvador in the 1960s, working as a set designer. He also worked as a graphic designer in parallel with his activities as an experimental artist. Óscar Ramos, an artist, designer, and set designer, explored new possibilities in the graphic arts. He produced album covers, including the one for the LP *Fa-Tal - Gal a Todo Vapor*, and was a collaborator on the mag *Navilouca*, run by Salomão and Torquato Neto.

The two lengths of fabric are stamped with verbal expressions from which multiple meanings can be derived, and this multiplicity is heightened by the chromatic choices in the compositions. The disconnect between the writing and the words—the unusual presentations of *fatal*, *violent*, and *violet*—is given a unique synesthetic impact by the vibrant tones of red, gold, and purple. The semantic and visual meanings mix to create an ecstatic incongruity. _B.F.

-FFA-TAL-

VIOLETO

Maisha Maene

O trabalho de Maisha Maene concentra-se em questões de direitos humanos e justiça climática. O artista usa seus filmes para reconstruir histórias fragmentadas e polêmicas de seu país, com foco, em particular, na exploração ilegal de minério e de florestas na República Democrática do Congo.

Filmado em 2021, nos dias que se seguiram a uma erupção vulcânica sem precedentes, *Mulika* nos convida a entrar em uma paisagem piroclástica na cidade congoleza de Goma. Um extraterrestre, um *afronauta*, cai com sua nave espacial na vertente do monte Nyiragongo, na cratera do maior lago de lava do mundo. O afronauta perambula até a cidade, contemplando suas próprias origens, perdidas em um longo legado de exploração ambiental e em uma sucessão de crimes climáticos.

Um testamento e um lamento, o filme é uma reflexão sobre um passado remoto e lança um grito desesperado diante das condições do futuro. Somos chamados a refletir sobre o impacto da extração mineral em contextos de exploração, como o Congo, e sobre o complexo extrativista da mineração que produz, ao mesmo tempo, avanço tecnológico e guerras. _R.A.M.

GOMA, REPÚBLICA DEMOCRÁTICA
DO CONGO, 1998
GOMA, DEMOCRATIC REPUBLIC
OF CONGO, 1998

Maisha Maene's work is focused on issues of human rights and climate justice. He uses film to reconstruct the fragmented and contested histories of his country, with a particular focus on the illegal exploitation of mineral and forest resources in the Democratic Republic of Congo.

Shot in 2021 in the days after an unprecedented volcanic eruption, *Mulika* is an invitation into a pyroclastic landscape in the Congolese city of Goma. An extraterrestrial being, an *afronaut*, crash lands his spacecraft on the side of Mount Nyiragongo, beneath the crater of the world's largest lava lake. The afronaut wanders down into the city contemplating on his own origins, lost to a long legacy of environmental exploitation and a medley of climate crimes.

A testament and a lamentation, the film is a reflection on a past long gone, as well as a cry of despair for a future condition. We are called to reflect on the impact of mineral extraction in exploited contexts like Congo and the mineral extraction complex that simultaneously drives technological advancement and war. _R.A.M.







Maksaens Denis

PORTO PRÍNCIPE, HAITI, 1968
PORT-AU-PRINCE, HAITI, 1968

Maksaens Denis é um artista multimídia experimental conhecido por seu ativismo, expresso em uma obra que se expande por diversas disciplinas, de instalação a videoarte, fotografia, gravura e escultura. Contendo uma consciência política fervorosa, seus trabalhos entrelaçam afirmações espirituais e poéticas visuais de forma lúdica e sedutora.

Em suas videoinstalações e performances, Denis justapõe um espectro de imagens: cenas do cotidiano e cerimônias religiosas de comunidades negras do Caribe, videocliques de paisagens caribenhas e símbolos de vodu, além de animações digitais e trilhas sonoras improvisadas. Suas instalações criam um ambiente total, através do qual as experiências se conectam por associação.

No filme *Mes rêves / My Dreams* [meus sonhos], Denis nos leva a uma viagem por fantasias oníricas, sonhos angustiados e imagens encontradas de cenas de violência e protestos nas ruas de Porto Príncipe. No contexto haitiano, a exposição da nudez do homem negro é considerada provocativa e constitui um tabu particular. Como sempre, Denis concentra seu foco em um tema que lhe toca e preocupa: a presença e as ressonâncias históricas do corpo negro.

O filme expõe a difícil relação dos corpos com o espaço urbano e o poder instituído e, numa intensa justaposição de geográfico e corporal, convida-nos a atravessar uma imagem fantasmagórica da história da violência, da opressão, da privação, da gula e da ganância individualistas. _R.A.M.

Maksaens Denis is an experimental multimedia artist, recognized for his activism through artworks that span several disciplines, from installation to video art, photography, printmaking, and sculpture. Denis's work maintains a fervent political consciousness while weaving together spiritual affirmation and visual poetics in playful and seductive ways.

In his video installations and performances, Denis juxtaposes a range of images: scenes from everyday life and religious ceremonies of the Black communities in the Caribbean, video clips of the Caribbean landscape, and Vodou symbols, together with digital animation and improvised soundtracks. His installations create a total environment through which experiences communicate associatively.

In the film *Mes rêves / My Dreams*, Denis takes us on a journey between dream fantasies, anguished dreams, and found footage portraying scenes of violence and protest in the streets of Port-au-Prince. In the Haitian context, exposing the Black male nude figure is considered provocative, as it is particularly taboo. As always, Denis places the focus on a subject that touches and preoccupies him: the presence and historical resonances of the Black body.

Mes Rêves exposes the body's fraught relationship with urban space and executive force, and in a revolving juxtaposition of the geographical versus the corporeal invites us to work our way through a phantasmagorical picture of the history of violence, oppression, deprivation, and self-centered gluttony and greed. _R.A.M.







Marie-Rose Osta

BEIRUTE, LÍBANO, 1987
BEIRUT, LEBANON, 1987

Mestre em cinema, Marie-Rose Osta produz filmes autorais, além de dirigir e escrever para a publicidade. Seus curtas-metragens são marcados por uma fotografia apurada e rigorosa e por escolhas de roteiro criteriosas. As cenas e paisagens sonoras que cria têm a finalidade de ocultar a ação, privilegiando a construção de uma atmosfera. O ordinário e o fantástico confundem-se em filmes que atravessam gêneros do cinema, do suspense ao ensaio, mantendo um tom poético fundado na economia de elementos em cena.

Then Came Dark [então veio a escuridão] é um haikai sobre o anoitecer em uma floresta nas montanhas do Líbano. Existe uma unidade espacial – a floresta nas montanhas –, mas que é, desde os contos infantis da tradição oral do país, um lugar para perder-se, uma metáfora do inconsciente. A neblina e as árvores alinhadas, que parecem respirar movidas pelo vento, enfatizam a ausência de referências espaciais. Quando os personagens – sempre coadjuvantes em relação à floresta – irrompem em cena, dirigindo um veículo azul, estranharmos que não haja estradas conduzindo ao lugar.

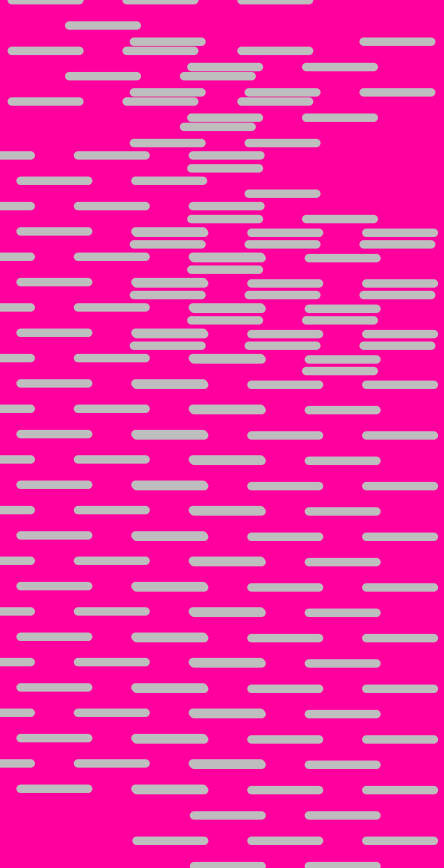
Coloca-se, então, a questão-chave dos filmes de suspense: o que vai acontecer? O tempo da ação é diluído em uma espera que pode flutuar entre sensações de medo, inquietude, curiosidade e impaciência. Osta opera com precisão entre essas marcas de gênero, oferecendo pistas que, como no melhor cinema de mistério, remetem sempre a algo que está fora da cena. _A.B.

With a master's degree in cinema, Marie-Rose Osta produces authorial films, but also directs and writes commercials. In her short films, she uses a honed and rigorous photography and carefully constructed scripts. The scenes and soundscapes she crafts focus on atmosphere-building in order to distract attention from the action. The ordinary and the fantastical blur in these films, which adopt a range of cinematic genres, from suspense to essay, whilst maintaining a poetic tone grounded in an economy of elements in-scene.

Then Came Dark is a haiku about nightfall in a forest in the Lebanese mountains. There is a spatial unity here (forest in the mountains), though the woods, as the country's traditional oral fairytales show, are a place to get lost in, a metaphor for the unconscious. Even so, the mist and the rows of trees, which seem to breathe in the wind, underscore the absolute lack of spatial references. When the characters, a supporting cast to the forest itself, appear on the scene in their blue van, it's surprising, because there are no roads leading to the place.

It is then that the suspense kicks in: what's going to happen now? The time of the action is diluted into a long wait that flits along a spectrum of sensations running from fear and unease to curiosity and impatience. Osta moves deftly within these genre parameters, throwing up clues that, as in the very best thrillers or mysteries, always point towards something out of scene. _A.B.



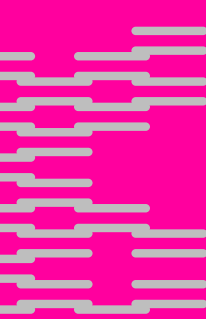


**Seja Lá o que
tomou posse
da trama**

**Whatever
Possessed
the Plot**



Hera Chan



0. INÍCIO

Para não me esquecer das coisas, um conhecido sugeriu que eu construísse um palácio da memória. Imagine: um palácio todo meu! Você também pode tentar fazer isso em casa: fundar uma instituição em sua cabeça, com corredores por onde você possa andar, portas que você possa abrir e gavetas para enterrar fragmentos. Um palácio da memória é um sistema arquitetônico, uma estrutura habitada que possui você, e pela qual você só consegue navegar de olhos fechados. Quando fecho os olhos e penso num lugar, vejo todos os cômodos em que morei ou que vi em filmes ao longo de minha vida. Quando eu era criança, parecia que minha casa havia se expandido diante de mim, habilidosa e parecendo enorme, do meu ponto de vista agachado, coberta por texturas desejáveis e indesejáveis. No número 2770 da Hamilton Road - ou talvez fosse Hamilton Street -, um arbusto magenta com flores venenosas erguia-se sob a janela. Talvez fosse um fícus. No mínimo, pareciam cactos, e eram frequentados por beija-flores. Os números 2770 foram comprados em uma loja e eram cromados em dourado com um floreado simples, aparafusados em uma linha vertical em um suporte de telhado de madeira azul, em primeiro plano em relação à porta de entrada.

Entre na casa e limpei meus sapatos no carpete marrom, depois olhei para cima, para a direita, onde meu quarto ficava, fora da vista. O papel de parede que seguia na direção do quarto era grosso, de textura plástica, amarelado com padrões marrons. Enfi meus dedos na estampa quando ando para o meu quarto, onde havia um pequeno abajur vermelho do qual uma vez enviei um sinal de fumaça, queimando uma tigela de isopor numa lâmpada de tungstênio. Antes de me afundar nesse claustro acolhedor, lembro a mim mesma que esse palácio da memória não foi um projeto de construção que eu tenha iniciado. Felizmente, ele não se comportou de maneira estritamente taxonômica, como faria um repositório antropológico ocidental.¹ Infelizmente, parece que não consegui recheá-lo

0. START

In order to not forget things, an acquaintance suggested that I build a memory palace. Imagine: A palace of my own! And something you too can try at home: Establishing an institution in your mind with hallways you can walk down, doors you can open, and drawers you can bury fragments in. A memory palace is an architectural system, an inhabited framework that possesses you, which you can only navigate with your eyes closed. When I close my eyes and think of a place, I see all the rooms I have lived in or seen in films throughout my life. As a child, it seemed that my home had expanded before me, dexterous and seemingly vast from my squat vantage point, surfaced with desirable and undesirable textures. At 2770 Hamilton Road—or perhaps it was Hamilton Street—a magenta bush of poisonous flowers rose under the window. They could have been ficuses. At the very least, they were cactus-like, and frequented by hummingbirds. The numbers 2770 were store-bought and gold chrome rendered with a humble flourish, screwed in a vertical line onto a blue wooden roof support foregrounding the front door.

I entered the house, scrubbed my shoes on the wiry brown carpet, then looked up to the right where my bedroom lay out of eyesight. The wallpaper running toward my bedroom is thick and plasticky, yellowish with brown patterns. I dig my fingers into the pattern on my way to my room that had a little red lamp where I once sent a smoke signal by burning a Styrofoam bowl on a Tungsten light bulb. Before I sink into this warm enclosure, I remind myself that this memory palace was not a construction project I broke ground on. Fortunately, it did not behave in strictly taxonomic ways as a Western

com mais informações, nem sequer pelo simples prazer de lembrar.

Agora, volto a essa primeira casa e tento transformar sua planta em um computador, para manter apenas os dados que forem úteis e necessários. Minha primeira tentativa de construir um palácio da memória foi muito esponjosa, muito pegajosa, muito oleosa, faltando sal. Na minha imaginação, o interior desse novo palácio da memória pareceria mais ou menos com *Brazil - o filme* (1985), de Terry Gilliam. Seu hardware frio poderia ser manipulado pelo usuário - eu - e seu conteúdo estaria protegido, funcionando como um índice para o perigoso exterior. Seria um arquivo utilizável, no qual as memórias poderiam ser transferidas para os palácios de memória dos outros. Outras pessoas poderiam viver nele, se se sentissem seguras ali. Suas superfícies lustrosas, higienizadas regularmente, seriam feericamente iluminadas, como o Palácio de Cristal da *Sailor Moon*.²

A cocuradora da Bienal Sesc_Videobrasil deste ano, Renée Akitelek Mboya, diz que a seleção de obras nos mostra “as diferentes perspectivas a respeito daquilo que uma memória pode ser, qual é nossa agência editorial na produção de memórias e qual uso elas podem ter”.³ Em tempos urgentes e penosos, tendemos a retornar a um espaço seguro, trazido à existência por nossos pensamentos. Lá, temos uma segunda chance de retomar a posse de um palácio - ou ilha de edição - e reivindicar que, algum dia, herdemos uma história que seja realmente nossa.

Tentarei explorar aqui os diferentes métodos de retomar posse, pensando na obra de arte como facilitadora da criação de condições para tal reintegração. Para começar, devemos pensar na questão da posse em si. Sem dizer respeito a propriedade, posse, no francês antigo do final do século 14, significava ter e manter. Significava poder. Significava capacidade. A lógica da posse repousa sobre uma síntese implícita do estrangeiro com o local, inspirando práticas somáticas enraizadas em histórias violentas do colonialismo, extração e guerra.

anthropological repository¹ would. Unfortunately, I could not seem to stuff more information in there, even for the sake of remembering itself.

Now, I return to this first home and try to turn its blueprint into a computer, to hold necessary and actionable data only. My first attempt at building a memory palace was too spongy, too sticky, too oily, without enough salt. In my mind's eye, the inside of this new memory palace would look something like Terry Gilliam's film *Brazil* (1985). Its cold hardware could be manipulated by the user-me-and what it contained would be protected and indexical to the dangerous outside. It would be a usable archive in which memories could be transferred to other people's memory palaces. Others could live here if they felt safe. Its sleek surfaces would be regularly sanitized and brilliantly illuminated like *Sailor Moon's* Crystal Palace.²

This year's Videobrasil co-curator Renée Akitelek Mboya said that the artwork selection shows us “the different perspectives on what a memory can be, what our editorial agency of memory-making is, and what its use can be.”³ In urgent and trying times, we tend toward returning to a safe space that is brought into existence by our own thoughts. There, we have a second chance to repossess a palace-or editing station-and stake a claim that one day, we will inherit a history that truly becomes our own.

The various methods of repossession are what I will try to explore here-to think through artworks as conducive to making the conditions for repossession. To start with, we must think of possession itself. Without regard to ownership, possession in the Old French of the late 14th century meant to have and to hold. It meant power. It meant ability. The logic of possession rests on an implicit synthesis of the foreign with the local, inspiring somatic practices that are rooted in violent histories of colonialism, extraction, and war. It can also be a process of syncretization, healing, and learning, with

Também pode ser um processo de sincretismo, de cura e aprendizado, partindo-se da premissa de que é impossível separar mente e corpo. A posse⁴ pode acontecer com uma força invasora e efervescente, que salta de corpo em corpo quando encontra hospedeiros receptivos em terras estrangeiras. E, ainda assim, o autocontrole⁵ fala de uma calamidade superada, de um presentismo de si mesmo, de nunca deixar transparecer os próprios problemas. Reintegração de posse remete imediatamente à linha tênue que separa ativos e passivos em uma planilha. Fina como um fio de cabelo, uma fronteira que divide territórios pretos e vermelhos. Se você não paga suas dívidas, seu credor pode tomar o que é seu.

Nessa versão, os artistas iluminam protagonistas anônimos e invisíveis. Eles são estranhos, terras apartadas de seus comandantes originais. Suas histórias de retorno à terra natal, de reescrever a história, de extração ecológica, do empreendimento colonial e de posse espiritual logo chegarão a São Paulo. Sem ter clareza do que as configurações expositivas prometem, as obras de PENG Zuqiang, Sada [regroup], Maisha Maene, Camila Freitas e Youqine Lefèvre que menciono a seguir são notas em um itinerário de reintegração de posse. A 22^a Bienal Sesc_Videobrasil - *A memória é uma ilha de edição* empresta seu título de um verso do poeta sírio-brasileiro Waly Salomão. Como nosso guia, suas palavras nos conduzirão ao nosso destino.⁶ Em outro trabalho, “Poema Jet-Lagged”, ele sugere:

Use the information at the top of the screen to plan your fighting strategies and keep track of your progress...

- Indique-me sua direção, onde você se encontra agora?
- Estou exatamente na esquina da Rua Walk com a Rua Don't Walk.⁷

the premise that a separation between mind and body is impossible. Possession can take place with an invading force that effervescently jumps from body to body, finding willing hosts in foreign lands. And yet, self-possession reads of a calamity surpassed, a presentism of oneself, never letting them see you sweat. In repossession, we may first think of the delicate line in a spreadsheet separating assets and liabilities. Thin as a hair, a border dividing black and red territories. When you don't pay your debts, your creditor can take what is yours.

In this version, the artists illuminate protagonists that are unnamed and unseen. They are strangers, and they are lands estranged from their original stewards. Their stories of returning home, rewriting history, ecological extraction, colonial enterprise, and spirit possession will travel to São Paulo soon. Unclear what these exhibitionary settings may hold, the following works by PENG Zuqiang, Sada [regroup], Maisha Maene, Camila Freitas, and Youqine Lefèvre are entries in an itinerary on a repossession trip. The 22nd Biennial Sesc_Videobrasil - *Memory Is an Editing Station* takes its title from a line by the Syrian-Brazilian poet Waly Salomão. As our guide, his words will bring us to our destination.⁴ In another work titled “Jet-Lagged Poem,” he suggests:

Use the information at the top of the screen to plan your fighting strategies and keep track of your progress...

- Point out your direction to me, where do you find yourself now?
- I am exactly at the corner of Walk Street and Don't Walk Street.⁵

1. PEÇA ORIENTAÇÕES

No início dos anos 1970, um grupo de intelectuais de esquerda, ligados a um jornal literário chamado *Tel Quel*, organizou uma viagem à China. Entre esses simpatizantes da Revolução Cultural de Mao Tsé-tung estava Roland Barthes, cujas “notas publicadas postumamente [eram] caracterizadas por descontentamento e tédio”.⁸ Seus diários de viagem, *Carnets du voyage en Chine*, descrevem uma paisagem impenetrável, um passeio por belos cenários rigorosamente controlado por um guia turístico designado para isso. O que ele viu o lembrou de outros lugares, mas não tinha nenhuma qualidade própria. Como PENG menciona, Barthes escreveu: “A lua, a rua às vezes escura, as árvores, faz calor [...] enfim, certo erotismo possível (da noite quente)”.

Em *Sight Leak*,⁹ partindo dessas notas desconcertantes, PENG volta a sua cidade natal, Changsha, e segue um turista local por fragmentos de espaços, recobertos pelo enevoado do filme analógico. Conforme nossos olhos se ajustam à luz escassa, vemos figuras dançando. A música é frenética. Eles chegam a uma sequência coreografada, ora dançando *vogue*, ora só se divertindo ao ruído da estática da tela. Subitamente a cena se transforma em outra, com ondas formando medalhões em sua superfície sedosa. Por fim, uma voz diz: “O que me comoveu não foram apenas seus olhares tímidos, mas também as mãos dele...”.

PENG continua a seguir um homem que observa locais e ajuntamentos diferentes, mas que nunca é visto – uma história presente que é sua, mas não sua. Muitas cenas são silenciosas, e perdemos os limites do que é o olhar particular de nosso *flâneur*. Em resposta à sensação de erotismo que Barthes descreveu em sua viagem, tantos anos atrás, *Sight Leak* se infiltra em um homoerotismo doméstico. Para onde

1. ASK FOR DIRECTIONS

In the early 1970s, a trip was organized to China by a group of left-wing intellectuals associated with a literary journal called *Tel Quel*. Among these sympathizers of Mao Zedong’s Cultural Revolution was Roland Barthes, whose “posthumously published notes [were] characterized by discontent and boredom.”⁶ His travel diaries *Carnets du voyage en Chine*—or *Travels in China*—describe an impenetrable landscape, a scenic tour controlled strictly by an appointed tour guide. What he saw reminded him of other places, yet had no defining quality of their own. As PENG cites, Barthes had written that “The moon, the sometimes-dark street, trees, it’s warm ... at last, a certain eroticism possible (that of the warm night).”

Based on these disconcerting notes, PENG travels back to his hometown of Changsha in *Sight Leak*⁷ and follows a local tourist through fragments of spaces gilded by the fuzz of analog film. As our eyes adjust to the low lighting, we see figures dancing. The music is a frenzy. They arrive to a choreographed sequence, variously voguing and partying in the din of the static screen. Pop ends the scene as it eases into another with waves lapping medallions across its silken surface. Eventually, a voice says: “What moved me was not only his shy glares but also his hands....”

PENG continues to follow a man observant of different sites and gatherings, but who is, himself, never seen—a present history that is your own but not your own. Many of the scenes are silent and we lose the edges of our flâneur’s private gaze. In response to the sense of eroticism Barthes described on his journey so many years ago, *Sight Leak* seeps into a homoeroticism of home. Everywhere Barthes looked, he saw the proletariat, yet his eyes failed to see so much. In a description of Andrea Long Chu’s work, Laurent Berlant said, “Ethics comes into how people frame the situa-

quer que olhasse, Barthes via o proletariado; mas seus olhos não podiam ver isso. Ao descrever a obra de Andrea Long Chu, Laurent Berlant afirmou: “A ética envolve a forma como as pessoas enquadram as situações que criam, mas uma vez que você se relaciona com outras pessoas e outros mundos, você não está no controle do enquadramento. Você pode, no máximo, ser uma versão daquele ser que você respeita. Mas mudar ou quebrar o quadro (ou simplesmente não entender o sentido) é inevitável quando se constroem mundos com os outros”.¹⁰ O erotismo que observamos só é possível quando abrimos mão de nossos limites. Na obra, conforme o tempo passa, o volume do som vai aumentando, como se estivéssemos cada vez mais num estado de envolvimento. E na solidão de nosso viajante, surge outro conjunto de direções, mapeadas por PENG.

seven types of ambiguity,
todas as coisas
perdem as vírgulas que as separam¹¹

2. IDENTIFIQUE SUA CASA

Estamos no banco do motorista, e o céu brilha azul sobre nós. Sarah Munaf rola o *feed* do Instagram enquanto atende ligações em *Journey Inside a City*.¹² Ela está ao telefone com alguém que parece ser sua mãe, falando da escola de artes, de se isolar do resto do mundo na prática artística, e de entrar para a Sada. Diz que vai postar fotos no Instagram para que a mãe possa ver. Um texto surge na tela: “Rasha foi morta”. Uma notificação: “A Croácia entra para a União Europeia”. A voz de Sarah permanece calma enquanto seu *road movie* continua. No Iraque, tornou-se lugar-comum que assassinatos ocorram sem explicação. Há policiais em todos os lugares. Ela continua dirigindo. Uma

tions they’re making, but once you’re relating to others and worlds, you aren’t in control of the frame. You can only be a version of the being you respect. But frame shifting and frame breaking (or mere missing the point) are inevitable once you’re building worlds with others.”⁸ The eros in observation is possible when we give up our borders. As time passes in the work, the sound gets progressively louder, as if we are increasingly in a state of surroundedness. And in the solitude of our traveler emerges another set of directions mapped by PENG.

seven types of ambiguity,
all things
lose the commas that separate them⁹

2. IDENTIFY YOUR HOUSE

We are in the driver’s seat and the skies shine blue overhead. Sarah Munaf scrolls through Instagram as she fields calls in *Journey Inside a City*.¹⁰ She’s on the phone with what sounds like her mother, telling her about art school, about being isolated from the rest of the world in art practice, and joining Sada. She’s going to post pictures on Instagram so she can see too. A text pops up onscreen: “Rasha was killed.” A notification: “Croatia joins the European Union.” Munaf’s voice remains even-keeled as she continues on her road movie. In Iraq, it has become commonplace for murders to strike unaccounted for. There are police everywhere. She keeps driving. A notification: “The Flying Man crosses from France to the UK in 22 minutes.” Another: “Donald Trump wins US Presidential election.” A text: “Sarah, there is an explosion in Maysalam Square! Are you ok?” She answers the call: “I am okay, I am driving. We saw the smoke.” Text: “Sarah, Hurry switch on the TV! ISIS entered Iraq!”

Another call and the TV is on. And now we are no longer in Baghdad but in Alanya, Turkey. The

notificação: “O Homem Voador cruza da França ao Reino Unido em 22 minutos”. Outra: “Donald Trump vence as eleições presidenciais nos EUA”. Uma mensagem de texto: “Sarah, houve uma explosão na Praça Maysalam! Você está bem?” Ela atende: “Estou bem, estou dirigindo. Vimos a fumaça”. Mensagem de texto: “Sarah, rápido, liga a TV! O ISIS entrou no Iraque!”

Mais uma ligação, e a TV está ligada. E agora não estamos mais em Bagdá, mas em Alanya, na Turquia. O movimento para a frente, inexorável e sem pausa, é pontuado continuamente por mensagens de texto, notificações, flashes de notícias e telefonemas. O coração pula, apesar de a viagem parecer tranquila. O *road movie* é uma fuga para o exílio, e seu gênero se definindo à medida que cada momento se torna mais um ponto sem volta. No entanto, quando você foge de algo, no processo, você inevitavelmente corre em direção a outra coisa. Somos informados de que a Turquia é o único país que irá aceitá-la, no mesmo instante em que notícias sobre celebridades americanas obtendo a cidadania de outro lugar explodem em nossos telefones. Outra notificação: “Trump perde a eleição presidencial nos EUA”. Munaf fala da Sada e da saudade que sente de sua comunidade, e nos lança em uma vertigem.

Entre 2011 e 2015, Rijin Sahakian montou a Sada, uma escola de arte *ad hoc* em Bagdá, para apoiar artistas atuantes durante e após a invasão e ocupação norte-americanas. A escola de arte funcionava de forma híbrida, on-line e presencialmente. A convite do ruangrupa, da *documenta fifteen*,¹³ Sahakian criou a coletânea *Sada [regroup]*, com obras suas e de Sajjad Abbas, Bassim Al Shaker, Ali Eyal e Munaf. As cinco obras exemplificam práticas individuais e, juntas, buscam apartar a imagem do Iraque daquela produzida pelo militarismo norte-americano. Em cinco miradas, capturam a instabilidade da vida, a perda contínua, a necessidade de fuga incessante. A situação dos artistas torna-se mais incerta à medida que partem em busca de segurança, como acontece com o que é possível

relentless movement forward without pause is continuously punctuated by texts, notifications, newsflashes, and phone calls. The heart skips every other beat even as the journey appears to be smooth. The road movie is a flight into exile, defined in its genre by each moment becoming another point of no return. And yet, when you run from something, you inevitably run toward something else in the process. We are informed Turkey is the only place that will accept her at the same moment news of American celebrities being granted citizenship elsewhere breaks our phones. Another notification: “Trump loses US Presidential election.” Munaf speaks about Sada and missing her community, spinning us into vertigo.

Between 2011 and 2015, Rijin Sahakian set up Sada, an ad hoc art school in Baghdad to support artists working in and through the wake of the US-led invasion and occupation. The art school was online and in person. By invitation of ruangrupa¹¹ for the exhibition *documenta fifteen*, Sahakian put together *Sada [regroup]*, comprising artworks by herself, Sajjad Abbas, Bassim Al Shaker, Ali Eyal, and Munaf. The five works showcase individual practices and together seek to manage the image of Iraq away from that of American military production. In five takes, they capture the instability of living, perpetual loss, and the unceasing need to flee. The status of the artists becomes more uncertain as they move for safety, as does what is possible in their practices. Each work reflects on the collective project of Sada as a life-affirming art space that was home to these artists. *Sada [regroup]* replicates the feeling of a continuous state of war in the aftermath of the American invasion of Iraq.

In *Anthem*,¹² Sahakian speaks to this directly, opening her work with a clip of Whitney Houston singing “The Star-Spangled Banner”¹³ at the

em sua prática. Cada trabalho reflete o projeto coletivo da Sada como um espaço de arte voltado à afirmação da vida, e que foi o lar desses artistas. *Sada [regroup]* reproduz a sensação de um contínuo estado de guerra após a invasão do Iraque pelos Estados Unidos.

Em *Anthem*,¹⁴ Sahakian aborda o tema diretamente. Abre o trabalho com um clipe em que Whitney Houston canta “Star-Spangled Banner”¹⁵ no show do intervalo do Super Bowl de 1991, e encerra lendo um texto em sua própria voz, com assertividade de apresentadora de telejornal e ênfase de poeta: “O Iraque é a tela. O advento dos noticiários 24 horas por dia, do GPS, da biometria. O Iraque como um laboratório de pesquisa e um local de testes, envolto na linguagem das Guerras do Iraque. Os satélites usados para instituir a primeira guerra espacial, os mesmos satélites usados para transmitir as primeiras reportagens ao vivo de Bagdá, os mesmos satélites usados para ajudar você a se guiar em meio ao tráfego. Os iraquianos foram os primeiros a serem sacrificados naquela tela. [...] Isso que tanto tememos de nosso futuro, um mundo inabitável, já foi construído por uma coalizão de países, televisionada não faz nem vinte anos. Não chame isso de história”.

3. INSPECIONE O ENREDO

Em *Mulika*,¹⁶ de Maisha Maene, o custo humano de nossa tecnologia é elucidado em outra geografia. O som de metais reverberando pulsa enquanto os créditos de abertura aparecem e desvanecem no fundo preto. Uma varredura aérea mostra uma pequena espaçonave pousada em areia preta granulada, salpicada de glitter. Em seguida, uma paisagem cinzenta com árvores caídas. Um afonauta se debate com os mostradores dentro do *cockpit* enquanto o drama da paisagem envolve a tela. Na borda de uma cratera, nossa visão é encoberta por ondas de nuvens de vapor. O afonauta se apresenta: “Sou um ser singular como você. Viajo

Super Bowl halftime show of 1991 and ending with her voice—reading her own text with the force of a newscaster and the emphatics of a poet: “Iraq is the screen. The advent of 24-hour news, GPS, biometrics. Iraq as research lab and testing site wrapped in the language of the Iraq Wars. The satellites used to deploy the first space war, the same satellites used to broadcast the first live reports from Baghdad, the same satellites used to help you navigate traffic. Iraqis were the first to be sacrificed on that screen.... This thing we are so afraid of in our future, an uninhabitable world, has already been built by a coalition of nations, televised only twenty years ago. Don’t call it history.”

3. SURVEY THE PLOT

The human cost of our technology is elucidated in another geography in Maene’s *Mulika*.¹⁴ The sound of reverberating metals pulses as the opening credits fade in and out of black. An aerial scan shows a small spacecraft abed grainy black sand speckled with sparkle. Then, a gray landscape of fallen trees. An afonaut struggles with dials inside the cockpit as the drama of landscape engulfs the screen. Over the edge of a crater, our vision is shrouded by billowy steam clouds. The afonaut introduces himself to us: “I am a singular being like you. I am a voyager through space-time who seeks to protect the future of humanity.”

In *Mulika*, an afonaut emerges from the wreckage of his ship in the volcanic crater of Mount Nyiragongo in the Democratic Republic of the Congo. The piece was filmed in the aftermath of its eruption in 2021.¹⁵ He makes his way into present-day Goma wearing a helmet encased in silver cowrie shells punctuated by a rim of cold blue light illuminating his eyes. Night

no espaço-tempo para tentar proteger o futuro da humanidade”.

Em *Mulika*, um afronauta surge dos destroços de sua nave na cratera vulcânica do Monte Nyiragongo, na República Democrática do Congo – a obra foi filmada após sua erupção, em 2021.¹⁷ Ele consegue chegar à cidade de Goma atual, usando um capacete recoberto por búzios prateados, bordejado por uma luz azul fria que ilumina seus olhos. A noite caiu, e através do pontilhado das luzes alaranjadas vemos crianças que o seguem pela rua e transeuntes filmando, e ouvimos vozes especulando: “O robô voltou para Goma”.

Maene se inspirou no coletivo de artistas Kongo Astronauts (KA), fundado por Eléonore Hellio e Michel Ekeba em 2013, que falava de “utopias performativas”¹⁸ surgidas do “encontro um tanto obscuro entre o tecnonegócio internacional e artistas emergentes que pensam a cidade de Kinshasa no futuro presente”.¹⁹ Por causa de seus minérios, o Congo foi disputado ao longo de sua história colonial, continuada à perfeição pelas empresas de mineração sediadas no país hoje. Quando o rei Leopoldo II da Bélgica colonizou o território, entre 1908 e 1960, sua Force Publique, um exército privado, aterrorizou os povos originários para forçá-los a trabalhar na extração de ouro, cobalto e cobre de alta qualidade, entre outros recursos. O afronauta descreve seu povo, enterrado sob os escombros de metais preciosos destinados à tecnologia de ponta,²⁰ e diz: “Sou o sonho mais louco de meus ancestrais”.

Adotando uma abordagem afrofuturista, Maene retrata uma Goma atual que já parece uma distopia,²¹ fundindo alta tecnologia e submundo em uma ficção científica humanista – ou cyberpunk. Em sua viagem de descoberta, o afronauta conhece muitas pessoas e, a certa altura, afirma: “Eu sou o Nióbio”.²² Sua jornada o leva a encontrar, em um lugar que parece ser uma mina abandonada, um homem em trajes de palha trançada. Eles trocam de roupa, e a identidade do afronauta – definida para nós por aquilo que ele veste – funde-se numa outra linha de tempo possível.

has fallen and through the orange of stray lights, we see kids follow him down the street, passers-by filming, and we hear the chatter of general speculation: “The robot has returned to Goma.”

Maene was inspired by the artist collective Kongo Astronauts (KA) founded by Eléonore Hellio and Michel Ekeba in 2013, who spoke of “performative utopias”¹⁶ which emerged from the “somewhat obscene encounter between international techno-business and emerging artists who are thinking about the city of Kinshasa in the future present.”¹⁷ The Democratic Republic of the Congo has been sought after for its mineral extraction through its colonial history, one which merges seamlessly with mining companies stationed there now. When King Leopold II of the Belgians colonized the territory from 1908 to 1960, his Force Publique, a private army, terrorized Indigenous people into forced labor for the extraction of gold, cobalt, high-grade copper, and other resources. The afronaut describes his people buried under the rubble of precious metals destined for high-grade technology¹⁸ and says: “I am the wildest dream of my ancestors.”

Taking an Afrofuturist approach, Maene portrays a present-day Goma which looks already like a dystopia¹⁹—merging high-tech with low-life in a humanist science fiction or cyberpunk. On his discovery trip, the afronaut meets many people, at one point saying: “I am Niobium.”²⁰ His journey brings him to meet a man in what appears to be an abandoned mine, wearing a straw-woven garment. They exchange clothing, and the afronaut’s identity—defined to us through what he wears—merges into another possible timeline.

The philosopher Yuk Hui²¹ describes an African question of technology that is inherently different from that of the West, in that its cosmology is grounded in a different set of parameters, tradition, and relationships to techné. This cosmotechnics is “provisionally define[d] as

O filósofo Yuk Hui descreve uma questão africana de tecnologia que é inerentemente diferente daquela do Ocidente, na medida em que sua cosmologia é baseada em um conjunto diferente de parâmetros, tradição e relações com a habilidade técnica.²³ Essa cosmotécnica é “definida provisoriamente como a confluência da ordem cósmica e da ordem moral, através de medidas tecnológicas”.²⁴ A jornada do afronauta é um retorno diaspórico; ele volta para casa apenas para encontrá-la irreconhecível, o que complica sua missão de salvaguardar um futuro ambiental para a humanidade, enquanto encarna, ele próprio, um ser do futuro. A cerimônia de sua jornada termina quando o vemos entrar em um corpo de água, enquanto as pessoas dançam ao som de tambores, ao redor de uma fogueira na praia, para se despedir dele. Ele assume a multiplicidade e permanece sem nome. “Eu sou Lobi. Sou o passado e o futuro”.

4. CONHEÇA OS HABITANTES DO PASSADO-PRESENTE

Um pedido de ajuda aos ancestrais ressoa na obra *Aparição*,²⁵ de Camila Freitas, que registra sua avó Walda realizando rituais em casa para evocar os espíritos, com a artista grávida e adentrando a maternidade. A mesma história de um encontro com um caboclo – entidade espiritual presente em cosmologias afro-brasileiras, como a umbanda – é contada da década de 1960 até o presente, a cada vez com intrincadas particularidades. Walda entoia: “Que todos os nossos guias espirituais estejam aqui conosco”, e segue citando diversas falanges, convidando-as a entrar na casa.

Ao longo do filme, ouvimos histórias em que o caboclo surge de diferentes formas. Uma vez, ele entrou à noite na cozinha. Eram dez horas. Era muito bonito, na casa dos cinquenta anos, tinha uma expressão séria e usava um cocar intrincado. Em outra ocasião, era jovem e arisco. Na tela da direita, a avó de Camila invoca a falange do

the confluence of cosmic order and moral order by means of technological measures.”²² The afronaut’s journey is that of a diasporic return, coming home only to find it unrecognizable, complicating his quest to safeguard an environmental future for humanity while performing a future being himself. The ceremony of his journey ends as we witness him walk into a body of water, as people send him off with a drum and dance around a fire on a beach. He assumes multiplicity and remains nameless. “I am Lobi. I am the past and the future.”

4. GET TO KNOW PAST-PRESENT INHABITANTS

A call for support from the ancestors resonates in Camila Freitas’ *Aparição*,²³ as the artist documents her grandmother Walda performing rituals in the home to call forth the spirits, just as she is pregnant and entering into motherhood. The same story is told, each with its own intricate differences, from the 1960s into the present, of an encounter with a Caboclo, a spiritual entity that pervades certain Afro-Brazilian cosmologies such as Umbanda. Walda intones: “May all our spiritual guides be here with us...” and continues to cite the different phalanges, inviting them into the home.

We hear stories of the Caboclo appearing in different forms throughout the film. Once, he came at night into the kitchen. It was ten o’clock. He was very handsome, in his mid-fifties, wore a serious expression, and an intricate headdress. Another time, he was fleeting and young. The right screen portrays Freitas’ grandmother calling forth the phalanx of the Caboclo, the Preto Velho,²⁴ the children, the sea folk, the water folk, and people from the woods and waterfalls. At times, the left screen submerges into black-and-white film, reminiscent of the practice of image-making with spir-

caboclo, do Preto Velho,²⁶ das crianças, do povo do mar, do povo das águas, e do povo da mata e das cachoeiras. Às vezes, a tela da esquerda submerge em filme preto e branco, remetendo à prática de fazer imagens de espíritos e à captura da aura com aparatos técnicos. Ao longo da obra, vemos a avó de Camila acenar às vezes para ela abaixar a câmera, talvez indicando que um espírito não deve ser visto pela lente.

O panteão de espíritos da umbanda aponta para uma representação de figuras-chave na violenta história do Brasil, mas o caboclo que aparece sob muitas formas e sobre o qual se fala não é, literalmente, um caboclo. Em “Clothes for Spirits: Opening and Closing the Cosmos in Brazilian Umbanda”,²⁷ Diana Espírito Santo constrói uma etnografia que interpreta a umbanda como algo além de um sistema de representação que emerge do social – como um cosmo plástico, que afirma uma impossibilidade de ser conhecido, já que a “existência de cosmologias, ou facetas do cosmos [...] não se limitam às categorias ou tropos reservados para elas”.²⁸ Embora alguns praticantes experimentem a identidade de um espírito visitante de forma literal – na medida em que são espíritos de pessoas que já viveram –, e vejam o médium como um dispositivo de comunicação, seguidores da Umbanda Sagrada os veem como um mistério e não um meio, e como uma mensagem em si mesmos. Adriano Camargo, conhecido líder umbandista e escritor paulista conhecido como “O Erveiro”, disse à autora em 2013: “Na umbanda, é a força da corporação, o batalhão, o arquétipo, que conta. É o arquétipo não é uma coleção de seres, mas uma forma-pensamento. Então, o caboclo não é um caboclo; ele tem um nome simbólico que determina sua força, seu campo de ação. Mas não há personalismo”.²⁹

A ideia de falange espiritual deriva da era greco-romana, quando a guerra era algo corporalmente próximo, sanguinário e letal. Na época, empregava-se a falange, tipo de formação militar composto por fileiras de soldados fortemente blindados com escudos de corpo inteiro e lanças; assim, quem

its or capturing aura through technical apparatus. Throughout the work, we see instances of Freitas’ grandmother waving her camera down, perhaps indicating that a spirit should not be seen through the lens.

The pantheon of spirits in Umbanda signals a representation of key figures in the violent history of Brazil, yet the Caboclo that appears in many forms and is spoken of is not literally a Caboclo. In “Clothes for Spirits: Opening and Closing the Cosmos in Brazilian Umbanda,”²⁵ Diana Espírito Santo constructs an ethnography that interprets Umbanda beyond a system of representation that is constructed from the social—as a plastic cosmos, that exerts unknowability in that the “existence of cosmologies, or facets of the cosmos... are uncontained by the categories or tropes reserved for them.”²⁶ Though some practitioners experience the identity of the visiting spirit as literal—in that they are the spirits of people past—and the medium as a communication device, those who practice Umbanda Sagrada view them as a mystery, not a medium, and a message in themselves. Adriano Camargo, a well-known Umbandist leader and author in São Paulo known as “the herbalist,” told Santo in 2013 that: “In Umbanda, it’s the force of corporation, the battalion, the archetype, that counts. And the archetype is not a collection of beings but a thought form. So, the Caboclo is not a Caboclo—he has a symbolic name that determines his strength, his field of action. But there is no personalism.”²⁷

The spiritual phalanx is derived from the Greco-Roman era, where warfare was up-close, sanguinary, and lethal. At the time, they often employed the phalanx—a military formation consisting of rows of heavily armored soldiers with full-body shields and spears—meaning those outside the phalanx would be more vul-

estivesse fora da falange ficaria mais exposto e vulnerável. A multiplicidade, mutabilidade e *plasticidade* das histórias de caboclo registradas por Camila Freitas apresentam liberdade; não a prova da existência de espíritos, mas, ao contrário, de espíritos que conferem existência. Essa evocação funciona como um conselho espiritual para a avó de Camila e para a própria artista, passando primeiro pela avó, como médium, depois pela câmera de Camila como meio, até chegar ao observador, o terceiro elemento.

5. RETOME A POSSE DE SUA CASA

Em *The Land of Promises*, é a vez de Youqine Lefèvre voltar a sua primeira casa.³⁰ Em julho de 1994, o pai da artista viajou à China pela primeira vez na vida. Acompanhado por cinco homens e três mulheres, num total de seis famílias, passou pouco mais de duas semanas lá. Ele se despede da esposa no Aeroporto de Zaventem,³¹ e se transfere com o grupo para Copenhague, chegando primeiramente a Pequim. A guia turística do grupo chama-se Melanie e fala chinês e francês. É a primeira vez que ela faz um tour para pessoas que vieram adotar crianças, e este é um dos primeiros grupos da Bélgica a adotar crianças chinesas. Eles visitam a Cidade Proibida. A voz de Lefèvre descreve as fotografias analógicas e os vídeos caseiros do pai: “Eles estão visitando sem realmente visitar. Eles estão olhando sem realmente olhar”.

Eles tomam um avião para Changsha e pegam um ônibus, com outro guia turístico, até Yueyang, onde chegam ao orfanato. Os futuros pais esperam no calor de uma saleta com cadeiras de madeira e paredes com a pintura descascada. O diretor aparece, seguido por babás com bebês nos braços. Ouve-se o nome chinês da primeira criança, e então seu nome belga: Anne. Depois dela, vem Youqine. Aninhada nos braços do pai, ela indica que foi “precisamente nesse momento que encontrei meu pai pela primeira vez”. Definindo-se como um ser

nerable and without protection. The multiplicity, mutability, and *plasticity* of Freitas’ recorded Caboclo stories present a freedom, not proving the existence of spirits but rather spirits that provide existence. This conjuring acts as a spiritual counsel to Freitas’ grandmother and herself, first moving through her grandmother as a medium, second through Freitas’ camera as the medium, and through to the viewer as the third.

5. REPOSSESS YOUR HOUSE

Now, Lefèvre returns to her first home in *The Land of Promises*.²⁸ In July 1994, her father traveled to China for the first time in his life. Accompanied by five men and three women, a total of six families, they were there for just over two weeks. Saying goodbye to his wife at the Zaventem Airport,²⁹ he and the group transfer to Copenhagen and first arrive in Beijing. Their tour guide is named Melanie and she speaks Chinese and French. It’s her first time giving a tour to people who came to adopt children, and this is one of the first groups from Belgium to adopt Chinese children in general. They visit the Forbidden City. Lefèvre’s voice describes her father’s analog photographs and home videos: “They are visiting without really visiting. They are looking without really looking.”

Taking a plane to Changsha, they take a bus with another tour guide to Yueyang where they arrive at the orphanage. The expectant parents wait in the heat of a small room with wooden chairs and flaky painted walls. The director comes out followed by nannies holding infants. The first child’s Chinese name is spoken, then her Belgian name: Anne. She is followed by Youqine. Held in her father’s arms, she indicates this as “precisely at this moment that I met my

que está *entre*, Youqine rejeitou o país que a rejeitara; mas, ao completar 23 anos, sentiu que estava pronta para voltar. No final de outubro de 2017, ela passou três semanas na China com o pai. O filme abre com um aviso sobre fundo preto descrevendo o abandono de um bebê em linguagem burocrática. Juntos, os dois procuraram pelos pais biológicos da artista por quatro meses, até ser transferidos para a Yueyang City Social Community.

No final do filme, ela volta para casa, para descobrir que seu lar sempre foi ao lado do pai. Suas imagens digitais, recentes, conferem uma qualidade tonal diferente ao orfanato, ao distrito de Wulipai e à delegacia de polícia. Eles se tornam novas referências para sua história de origem. Ela diz: “A fotografia e, por extensão, o vídeo, são uma revolta contra o esquecimento, a transformação da realidade pela via da memória e do tempo. Uma tentativa de reter algo, de fazer com que sobreviva”.

-1. CHEGAR

Para não me esquecer das coisas, um conhecido sugeriu que eu construísse um palácio da memória. Imagine: um palácio todo meu! Você também pode tentar fazer isso em casa: fundar uma instituição em sua cabeça, com corredores por onde você possa andar, portas que você possa abrir e gavetas para enterrar fragmentos. Um palácio da memória é um sistema arquitetônico, uma estrutura habitada que possui você, e pela qual você só consegue navegar de olhos fechados. Quando fecho os olhos e penso num lugar, vejo todas as salas de todos os filmes de PENG Zuqiang, Sada [regroup], Maisha Maene, Camila Freitas e Youqine Lefèvre.

father for the first time.” Self-identifying as a being in-between, Lefèvre rejected the country that first rejected her but by the time she was twenty-three years old, she felt ready to go back. At the end of October 2017, she spent three weeks in China with her father. The film opens with a notice on a black screen describing in bureaucratic language the abandonment of a baby. They searched for her parents for four months before being transferred to the Yueyang City Social Community.

At the end of the film, she returns home to find her home with her father all along. Her recent digital images lend a different tonal quality to the orphanage, the district of Wulipai, and the police station. They become her new references for her origin story. She says: “Photography, and by extension videography, is a revolt against forgetting, the transformation of reality by memory and time. An attempt to retain something, to make it survive.”

-1. ARRIVE

In order to not forget things, an acquaintance suggested that I build a memory palace. Imagine: A palace of my own! And something you too can try at home: Establishing an institution in your mind with hallways you can walk down, doors you can open, and drawers you can bury fragments in. A memory palace is an architectural system, an inhabited framework that possesses you, which you can only navigate with your eyes closed. When I close my eyes and think of a place, I see all the rooms in all the films of PENG Zuqiang, Sada [regroup], Maisha Maene, Camila Freitas, and Youqine Lefèvre.

Escrever é se vingar da perda.
Embora o material tenha se derretido todo,
igual queijo fundido.

Escrever é se vingar?
Da perda?
Perda?
Embora? Em boa hora.³²

Hong Kong, 22 de junho de 2023

HERA CHAN (EUA, 1993) é curadora e escritora. Radicada em Hong Kong, é curadora adjunta de Grande China da Tate Gallery, ao lado de Alvin Li e com apoio da Robert H. N. Ho Family Foundation. Seu trabalho envolve infraestruturas performativas, como eleições. Foi coprodutora do *KomBIJ1 TV*, *talk show* político transmitido na Holanda e nas Antilhas Holandesas ocupadas antes das eleições parlamentares de 2021 no país. Foi cofundadora e curadora da plataforma *Miss Ruthless International*, em Hong Kong, e diretora-fundadora da parainstituição Atelier Céladon, em Montreal. Recebeu o Andy Warhol Arts Writers Grant em 2022.

Writing is to avenge loss.
Although the material has dissolved completely,
like melted cheese.

Writing is to avenge?
From loss?
Loss?
Notwithstanding? In good standing.³⁰

Hong Kong, June 22, 2023

HERA CHAN (USA, 1993) is a curator and writer based in Hong Kong. With Alvin Li, she is Adjunct Curator of Greater China, supported by the Robert H.N. Ho Family Foundation, at Tate. Her work engages with performative infrastructures, such as elections, as co-producer of *KomBIJ1 TV*, a political talk show aired in the Netherlands and in the occupied Dutch Antilles leading up to the Dutch parliamentary elections of 2021. She is the co-founder and curator of platform *Miss Ruthless International* in Hong Kong and the founding director of para-institution Atelier Céladon in Montreal. She was a grantee of The Andy Warhol Arts Writers Grant in 2022.

NOTAS

- 1 Jessica Keating analisa *Wicked Intelligence: Visual Art and the Science of Experiment in Restoration London*, de Matthew C. Hunter (2013): “Hunter detalha um ‘fluxo conceitual’ semelhante em Hooke, enquanto ele era curador do museu da Royal Society, também conhecido como Repositório. As atividades de Hooke no Repositório – e o próprio Repositório – forneceram-lhe um novo modelo para teorizar e descrever as operações cognitivas, operações focadas não em preservar o conhecimento, mas em destruí-lo e refabricá-lo”. *Los Angeles Review of Books*, 10 abr. 2014, tradução nossa.
- 2 O Palácio de Cristal ficava na Tóquio de Cristal, e foi de lá que a Nova Rainha Serenity e o Rei Endymion governaram a Terra a partir do século 30. No desenho animado, sua planta tinha o formato de uma estrela de cinco pontas, conhecidas como *crystal points* [pontos de cristal].
- 3 Em conversa com Tessa Moldan e o cocurador Raphael Fonseca, *Ocula*, 23 nov. 2022, <https://ocula.com/magazine/conversations/fonseca-and-mboya-22nd-biennial-videobrasil/>.
- 4 No original, a autora explora as diferentes acepções da palavra *possession*. Em português, elas se traduzem de formas diversas. Até aqui, falou-se basicamente de *posse*; neste caso, ela evoca a ideia de *possessão* (N.E.).
- 5 No original, *self-possession*. Ver nota anterior (N.E.).
- 6 Parafraseando a descrição de uma personagem de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, ao qual sempre volto. São Paulo, Rocco, 2019.
- 7 Waly Salomão, “Poema jet-lagged”, em *Waly Salomão – Poesia total*, São Paulo, Cia. das Letras, 2014.
- 8 Daniel Urban, “(Re-)visiting Changsha”. *Schirn Mag*, 25 nov. 2022, https://www.schirn.de/en/magazine/context/re_visiting_changsha/.
- 9 PENG Zuqiang, *Sight Leak*, 2022.
- 10 Li esses trechos pela primeira vez no post de um amigo próximo no Instagram. Charlie Markbreiter, “Can’t Take a Joke: An interview with Lauren Berlant”, *The New Inquiry*, 22 mar. 2019, <https://thenewinquiry.com/cant-take-a-joke/>.
- 11 Waly Salomão, op. cit.
- 12 Sarah Munaf, *Journey Inside a City*, 2022.
- 13 Coletivo de artistas radicados em Jacarta, na Indonésia, que assinou a curadoria da documenta fifteen. A exposição de arte contemporânea ocorre a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha.
- 14 Rijin Sahakian, *Anthem*.
- 15 O hino nacional norte-americano.
- 16 Maisha Maene, *Mulika*, 2022. O título significa *luz*.
- 17 O produtor e editor de *Mulika*, Leo Nelki, observa que a lava ainda estava quente nos nove meses de filmagem em Goma, na parte oriental do Congo.

NOTES

- 1 Jessica Keating reviews Matthew C. Hunter’s *Wicked Intelligence: Visual Art and the Science of Experiment in Restoration London* (2013) in the *Los Angeles Review of Books* on April 10, 2014: “Hunter details a similar ‘conceptual flux’ in Hooke while he was Keeper of the museum of the Royal Society, otherwise known as the Repository. Hooke’s activities in the Repository and the Repository itself provided him with a novel model for theorizing and describing cognitive operations—operations that were focused not on preserving knowledge but destroying and re-fabricating it.”
- 2 The Crystal Palace was the name of the palace in Crystal Tokyo from which Neo-Queen Serenity and King Endymion ruled over Earth beginning in the 30th century. In the anime, its footprint was shaped like a five-pointed star, with the points of the star known as Crystal Points.
- 3 In conversation with Tessa Moldan and co-curator Raphael Fonseca published by *Ocula* on November 23, 2022, <https://ocula.com/magazine/conversations/fonseca-and-mboya-22nd-biennial-videobrasil/>.
- 4 A paraphrasing of a description of a character in Clarice Lispector’s *Near to the Wild Heart* (1943) that I always return to (New Directions: 2012, trans. Alison Entrekin.)
- 5 Waly Salomão, “Jet-Lagged Poem,” translated from the Portuguese by Maryam Monalisa Gharavi and published by *Asymptote* online, <https://www.asymptotejournal.com/poetry/waly-salomao-jetlagged-poem/>.
- 6 Daniel Urban, “(Re-)visiting Changsha,” *Schirn Mag* (November 25, 2022), https://www.schirn.de/en/magazine/context/re_visiting_changsha/.
- 7 PENG Zuqiang, *Sight Leak*, 2022.
- 8 I first read these excerpts via a close friend’s Instagram post. Charlie Markbreiter, “Can’t Take a Joke: An interview with Lauren Berlant,” *The New Inquiry* (March 22, 2019), <https://thenewinquiry.com/cant-take-a-joke/>.
- 9 Salomão, “Jet-Lagged Poem.”
- 10 Sarah Munaf, *Journey Inside a City*, 2022.
- 11 Artist collective based in Jakarta, Indonesia, who curated documenta fifteen. documenta is an exhibition of contemporary art that takes place every five years in Kassel, Germany.
- 12 Rijin Sahakian, *Anthem*.
- 13 National anthem of the United States of America.
- 14 Maisha Maene, *Mulika*, 2022. “Mulika” means “light” in English.
- 15 The producer and editor of *Mulika*, Leo Nelki, notes that the lava was still warm as they filmed over the course of nine months in Goma, in the eastern part of the Democratic Republic of the Congo.

18 Maxence Grugier, “Kongo Astronauts: ‘o astronauta se sente como um estrangeiro em seu próprio planeta, exilado pelo destino’”, em entrevista. *Makery: media for labs*, 12 out. 2021, <https://www.makery.info/en/2021/10/12/kongo-astronauts-lastro-naute-se-sent-etrananger-sur-sa-propre-planete-un-homme-exile-par-la-force-des-choses/>.

19 Idem.

20 O cobalto, um dos metais mais usados na produção de veículos elétricos, põe o Congo em posição estratégica para a transição energética. Em 2020, o país se tornou o maior minerador de cobalto do mundo, com uma produção de 95 mil toneladas, quase 41% do cobalto do mundo. O Congo foi o sexto maior produtor de diamantes industriais em 2020, com uma produção de 3,7 milhões de quilates. Conforme descrito pela Agência de Comércio Internacional dos EUA em 14 de dezembro de 2022, <https://www.trade.gov/country-commercial-guides/democratic-republic-congo-mining-and-minerals>.

21 Durante a produção, Goma era uma zona de conflito ativa, sob um governo militar de exceção; o produtor ressalta a competência de seus colaboradores, no sentido de garantir que o filme fosse concluído.

22 O nióbio é um metal que adquire uma coloração azulada quando exposto ao ar, em temperatura ambiente, por longos períodos. Apesar de ter um alto ponto de fusão, na forma elementar (2.468 °C), é menos denso que outros metais refratários e é utilizado em superligas com frequência. Além disso, é resistente à corrosão, possui propriedades de supercondutividade e é muito usado na ourivesaria e em implantes médicos.

23 Ver “The Question Concerning Technology in China: An Essay on Cosmotechnics”, *Urbanomic*, 2016.

24 Yuk Hui, “Digital Life from Cosmological Perspectives”, sobre o trabalho de Chan Sook Choi, https://chansookchoi.com/Yukhui_en.

25 Camila Freitas, *Aparição*, 2022.

26 Espírito benigno da umbanda.

27 Diana Espírito Santo, “Clothes for Spirits: Opening and Closing the Cosmos in Brazilian Umbanda”, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 2016.

28 Idem, p. 86.

29 Idem, p. 102.

30 Youqine Lefèvre, *The Land of Promises*, 2019.

31 Hoje mais conhecido como Aeroporto de Bruxelas.

32 Waly Salomão, op. cit.

16 Maxence Grugier, “Kongo Astronauts: ‘the astronaut feels like a foreigner on his own planet, exiled by fate,’” interview, *Makery: media for labs* (October 12, 2021), <https://www.makery.info/en/2021/10/12/kongo-astronauts-lastro-naute-se-sent-etrananger-sur-sa-propre-planete-un-homme-exile-par-la-force-des-choses/>.

17 Ibid.

18 Cobalt, one of the key metals to produce electric vehicles, places the DRC in a strategic position for the energy transition. In 2020, the DRC was the world’s largest cobalt miner with a production of 95,000 tons, or nearly 41 percent of the world’s cobalt. The DRC was the sixth-largest producer of industrial diamonds in 2020 with a production of 3.7 million carats. As written in the International Trade Administration on December 14, 2022, <https://www.trade.gov/country-commercial-guides/democratic-republic-congo-mining-and-minerals>.

19 During the production period, Goma was an active conflict zone placed under an emergency military government and the producer cites the ability of their collaborators in ensuring the film’s completion.

20 Niobium is a metal that takes on a bluish tinge when exposed to air at room temperature for extended periods. Despite a high melting point in elemental form (2,468 °C), it is less dense than other refractory metals and often used in superalloys. Furthermore, it is corrosion-resistant, exhibits superconductivity properties, and is often used in jewelry and medical implants.

21 Originally developed in “The Question Concerning Technology in China: An Essay on Cosmotechnics,” *Urbanomic* (2016).

22 Yuk Hui, “Digital Life from Cosmological Perspectives” on the work of Chan Sook Choi, https://chansookchoi.com/Yukhui_en.

23 Camila Freitas, *Aparição*, 2022. “Aparição” means “apparition” in English.

24 Meaning “Old Black Man,” one of the good spirits of Umbanda.

25 Diana Espírito Santo, “Clothes for spirits: Opening and closing the cosmos in Brazilian Umbanda,” *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 6, no. 3 (2016): 85–106.

26 Santo, 86.

27 Santo, 102.

28 Youqine Lefèvre, *The Land of Promises*, 2019.

29 More commonly known now as Brussels Airport.

30 Salomão, “Jet-Lagged Poem.”

Maurício Chades

GILBUÉS (PI), BRASIL, 1991
GILBUÉS (PI), BRAZIL, 1991

Artista visual e cineasta, Maurício Chades cria obras perpassadas por questões como decomposição, rituais de morte, relações interespecies e tensões entre cidade e floresta, assumindo, por vezes, um tom de ficção especulativa.

Cemitério verde é um projeto que o artista desenvolveu com sua mãe, durante o período de isolamento social em função da pandemia de covid-19. Depois de comprarem sua “casa própria”, no início da quarentena, em Alto Paraíso de Goiás, pequena cidade no meio da Chapada dos Veadeiros, no cerrado goiano, eles começaram a empreender uma transformação no quintal. De terra degradada, ele passou a abrigar um sistema sintrópico, caracterizado pela organização, o equilíbrio e a preservação da energia no ambiente.

O trabalho evoluiu para um processo de autoficção. A paisagem encerrada entre os muros do quintal passa a abrigar pássaros, insetos e fungos, que fazem do jardim uma cidade multiespécie, fugindo do agrotóxico e do fogo que transformam a savana mais biodiversa do mundo em monocultura de soja.

Chades aproveitou o confinamento para construir uma justaposição de suas práticas: convivência entre espécies, memórias familiares e criação de imagens-rituais. O resultado é um filme que composta memórias. _B.F.

Maurício Chades is a visual artist and filmmaker. His output, which often adopts the tone of speculative fiction, broaches such issues as decomposition, death rituals, interspecies relations, and the tension between cities/towns and the forest.

Cemitério verde [Green cemetery] was developed by the artist and his mother during the COVID-19 lockdown. After buying “a house of their own” during quarantine, in Alto Paraíso de Goiás, a small town in the middle of the Veadeiros tableland, right in the savanna, work began on transforming their new yard. Where there had previously been just beaten earth, they installed a syntropic system based on the principles of organization, balance, and the preservation of energy within the environment.

The work evolved into a process of autofiction. The walled-in patch of landscape drew multitudes of birds, insects, and fungi, transforming the garden into a multi-species refuge for life eager to flee the pesticides and clearing fires that are gradually replacing the world’s most biodiverse savanna with soy monoculture.

Chades used lockdown to build a juxtaposition between his own practices of co-habitation with a wealth of other species, his family memories, and the creation of image-rituals. The result is a film of sedimented memories. _B.F.







Mayana Redin

CAMPINAS (SP), BRASIL, 1984

CAMPINAS (SP), BRAZIL, 1984

Utilizando-se de escultura, objeto tridimensional e vídeo, entre outras linguagens, Redin aborda o imaginário cosmotécnico, artefactual e catastrófico da humanidade. Sua videoinstalação *Astronauta e cosmonauta* explora ideias de heroísmo, tragédia, destino e tempo, ao contrapor as histórias paralelas de duas mulheres que tiveram experiências distintas de viagem espacial: Christa McAuliffe e Valentina Tereshkova. A americana Christa morreu em 1986, na explosão do ônibus espacial Challenger. Já a ex-operária soviética Valentina deu três voltas ao redor da Terra em 1963, tornando-se a primeira mulher a participar de uma viagem ao espaço.

Coletadas em uma pesquisa em materiais de arquivo encontrados em livros e na internet, as imagens das duas astronautas são reproduzidas simultaneamente e em loop, permitindo fazer paralelos entre seus gestos, suas posturas e os acontecimentos que transformaram a vida das duas.

A obra destaca a importância da representação visual e do significado atribuído a ela na construção de narrativas históricas, políticas e culturais. Com imagens e gestos, Redin nos convida a refletir sobre a maneira como as histórias são construídas, as trajetórias são interpretadas e a imagem pode ser usada para moldar nossa compreensão do mundo. Assim, desafia o espectador a refletir sobre temas como fragilidade humana, coragem e morte. _B.F.

Redin's work uses sculpture, three-dimensional objects, and video, among other languages, to probe humanity's cosmotechanical, artifactual, and catastrophe-laden "imaginary." The video installation *Astronauta e cosmonauta* explores the concepts of heroism, tragedy, destiny, and time. The artist juxtaposes the parallel stories of Christa McAuliffe and Valentina Tereshkova, two women who had very different experiences of space travel. The American McAuliffe died in the Challenger space shuttle explosion in 1986, while the former Soviet factory worker Tereshkova orbited the Earth three times in 1963, becoming the first woman to join a mission in space.

Gathered from Redin's research in books and on the internet, the pictures and footage of the two astronauts are reproduced here simultaneously, in loop, enabling parallels between their gestures, posture, and the events that would transform their lives.

The work highlights the importance of visual representation and the meanings ascribed to it in the construction of historical, political, and cultural narratives. With images and gestures, Redin invites us to reflect on the way histories are woven, life paths are interpreted, and images can be used to shape our understanding of the world. In so doing, she challenges the viewer to ponder such themes as human fragility, courage, and death. _B.F.







Mella Jaarsma

EMMELOORD, HOLANDA, 1960

EMMELOORD, HOLLAND, 1960

O que lembramos da ação diária de nos vestir e nos despir? E dos tecidos, que refletem o tempo da escolha e as tendências pessoais ao decorar nosso corpo? Em *Trouble Skirts* [saías problema], Mella Jaarsma volta-se para as questões envolvidas nos atos de vestir-se e despir-se. Interessa à artista pensar como essas ações se relacionam com nossa história e nossa memória, e como se inserem em momentos específicos, podendo ser de gestos de revolta a formas de chamar atenção.

O trabalho é composto por peças materiais e padrões híbridos que formam partes de uma roupa, como uma manga ou uma perna de calça. As peças são penduradas como um vestido desconstruído e ficam disponíveis para que outras pessoas possam senti-las, tocá-las, experimentá-las, retirá-las e pendurá-las novamente em ordens diferentes.

Jaarsma tornou-se conhecida por suas complexas instalações envolvendo figurinos, com foco nas formas como a diversidade cultural e racial está embutida nas roupas, no corpo e na comida. Além das instalações, seus desenhos e pinturas lançam luz sobre questões sociais como identidade, espaço de convivência, política e deslocamento.

A artista entende seus trabalhos como modificações corporais do espaço social. A segunda pele que vestimos seria como uma casa na qual podemos aparecer e nos esconder, e que temos de estar prontos para deixar ou habitar. _A.T.

What do we remember of the daily act of dressing and undressing? Or of the clothing itself, which reflects the time of our choices and personal preferences, while it hangs on our bodies? In *Trouble Skirts*, Mella Jaarsma takes a close look at the issues involved in the act of (un)dressing. The artist is interested in exploring how these actions relate to our history and memory, and how they fit into specific moments, where they can become acts of revolt or ways of calling attention.

The work consists of material garments and hybrid models that form parts of clothes items, such as sleeves or trouser legs. The pieces are hung there like a deconstructed dress, available for others to interact with, feel, touch, try on, take off, and hang back up in a different order.

Jaarsma is known for her complex installations involving costumes and the ways cultural and racial diversity are instilled in our clothing, bodies, and food. In addition to installations, her drawings and paintings shed light on social issues, such as identity, shared spaces, politics, and displacements.

The artist understands her works as bodily modifications of social space. The second skin we wear is like a house in which we can present ourselves or hide away, and which we need to be ready to slip into or out of, as necessary. _A.T.







Moojin Brothers

PAJU, COREIA DO SUL, 2012

PAJU, SOUTH KOREA, 2012

Moojin Brothers é um coletivo composto por três irmãos: Mujin Jung, que estudou escrita criativa; Hyoyoung Jung, que estudou escultura; e Youngdon Jung, graduado em fotografia. Desse encontro de pessoas com formações tão diversas nasce uma pesquisa que se desenvolve majoritariamente no campo do audiovisual, carregada de uma complexidade compositiva e literária que reflete os interesses particulares dos três irmãos.

Uma constante na pesquisa do trio é a arte de contar histórias e de citar autores como Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Júlio Verne. Criando narrativas ora com diferentes técnicas de animação, ora com atores, eles desenham universos cuja visualidade por vezes se desdobra em esculturas e opções de montagem que respondem de forma imersiva à arquitetura.

The Trace of the Box - Technicalized Good People [vestígios da caixa, boa gente technicalizada] é um trabalho que traz interesses recentes do coletivo: as muitas histórias das artes visuais e uma reflexão crítica sobre a onipresença do vídeo e da vigilância em nossas vidas. Partindo do artista sul-coreano possivelmente mais conhecido internacionalmente, Nam June Paik, e de seu trabalho *TV Garden*, de 1974, o filme de curta duração nos leva a refletir sobre as relações entre imagens de galinhas, virtualidade, culturas digitais e sustentabilidade.

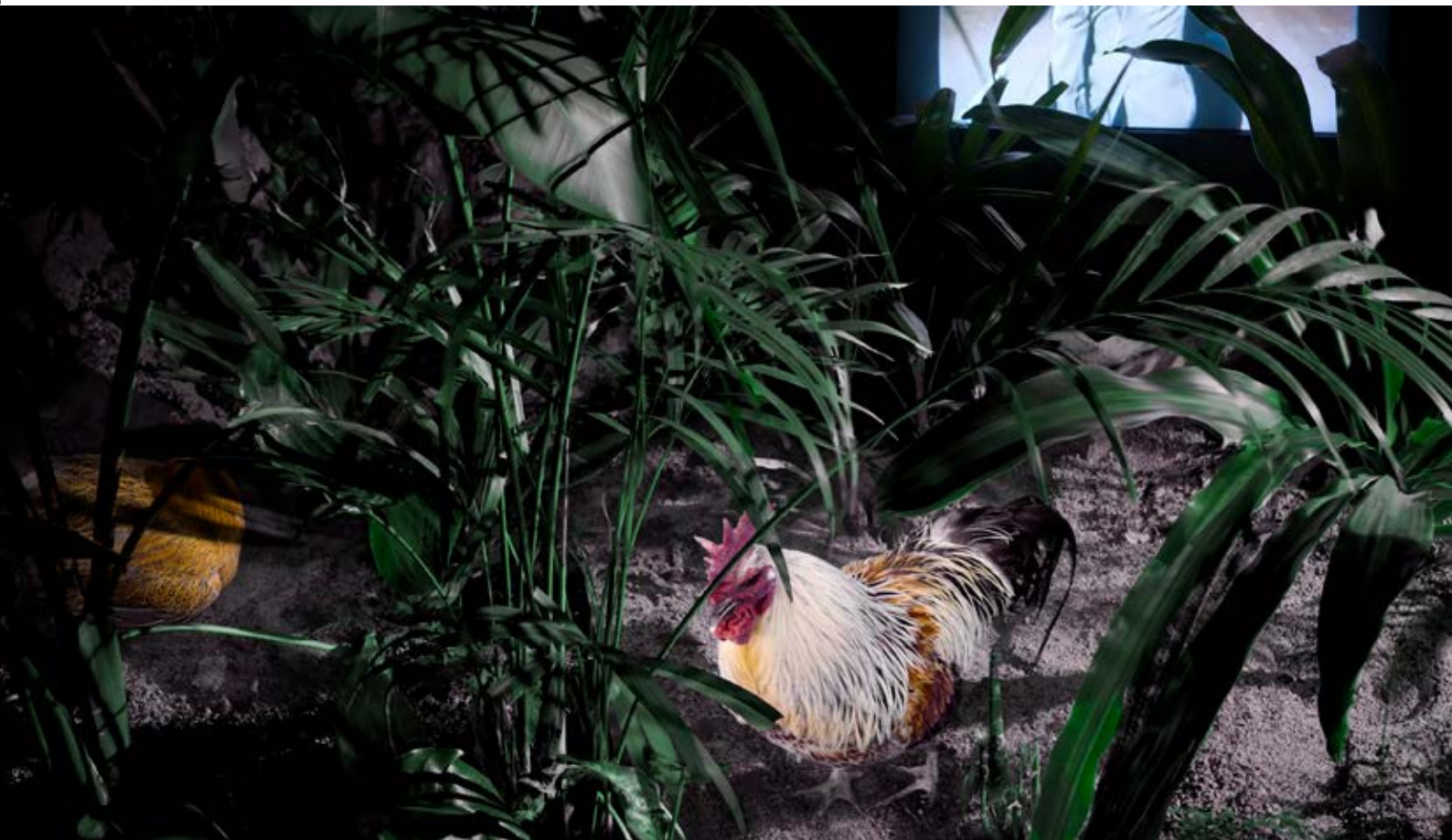
Utilizando-se de vozes produzidas com inteligência artificial, as frases que dão o tom à narrativa fragmentada parecem atualizar, de maneira irônica e inusitada, alguns dos dilemas encontrados na máxima “o ovo ou a galinha?”: o que nasceu primeiro, a fisicalidade de um corpo ou sua imagem virtual? _R.F.

Moojin Brothers is a collective made up of three brothers: Mujin Jung, who studied creative writing; Hyoyoung Jung, who studied sculpture; and Youngdon Jung, who graduated in photography. From this collaboration of individuals from such different backgrounds comes a blend of work that is mainly audiovisual, but infused with a compositional and literary complexity that reflects the personal interests of the three members.

Storytelling is a constant feature of the trio's art, which is full of references to such authors as Franz Kafka, Jorge Luis Borges, and Jules Verne. Building narratives out of different animation techniques or with live actors, they design worlds whose visuality often spills over into sculptures and editing approaches that respond to the architecture in immersive ways.

The Trace of the Box - Technicalized Good People is a piece that showcases some of the collective's more recent interests: the various histories of the visual arts and a critical reflection on the omnipresence of video and video surveillance in our lives. Based on the 1974 work *TV Garden* by South Korea's most internationally renowned artist, Nam June Paik, this short film invites us to consider the relations between images of chickens, virtuality, digital cultures, and sustainability.

Using voices produced using AI, the spoken sentences that set the tone for the fragmented narrative seem to put an ironic, unusual spin on the old “chicken-and-egg” conundrum: which came first, the physicality of a body or its virtual image? _R.F.



Natalia Lassalle-Morillo

RIO PIEDRAS, PORTO RICO, 1991
RIO PIEDRAS, PUERTO RICO, 1991

Retiro é um retrato, em prosa e performance, da vida e das memórias da mãe de Natalia Lassalle-Morillo, construído com entrevistas, filmes e reencenações protagonizadas pela própria artista. Navegamos por noções íntimas de memória e legado, já que a obra reúne, no espaço e no tempo, três gerações ou mais de mulheres da família Lassalle-Morillo.

Após a morte de sua avó, a artista entrevista a mãe sobre as lembranças de sua juventude, sobre envelhecer, sobre luto e sobre sua perspectiva de futuro. Ambientada no espaço doméstico que as duas mulheres compartilham, *Retiro* é uma negociação entre fatos e o processo de extrair verdade de memórias em diferentes estágios de decomposição, e a partir de percepções distintas do que é importante.

A prática de Lassalle-Morillo se concentra em renegociar o cânone, reavaliar verdades aceitas e usar o próprio corpo e as relações íntimas para criar novas associações e mitologias mais apropriadas. Somos convidados a testemunhar suas escavações de arquivos institucionais, histórias vernáculas e ritos sociais, que revelam casos e colaborações compartilhadas.

A artista costuma realizar pesquisas *in loco* ao iniciar filmagens intuitivas e processos de ensaio fundados nas práticas culturais comunitárias e coletivas dos grupos com os quais trabalha. Sua obra explora os domínios da família e do bairro no contexto da diáspora porto-riquenha nos Estados Unidos, e a conturbada linhagem política que alterou a vida e as relações das pessoas de origem porto-riquenha nos dois países. _R.A.M.

Natalia Lassalle-Morillo's *Retiro* [Retreat] is a rendering, in prose and performance, of the life and memories of the artist's own mother through interviews, rushes, and reenactments staged by Lassalle-Morillo herself. We explore the intimate notions of memory and inheritance as the work links three, and more, generations of women in Lassalle-Morillo's family together across space and time.

Upon her grandmother's death, Lassalle-Morillo interviews her mother about memories of her youth, aging, grief, and her outlook on the future. Set in their shared domestic space, *Retiro* is a negotiation between facts and the process of drawing truth out of memories in different stages of decomposition and at different perceptions of importance.

The artist's practice is centered on renegotiating the canon, reevaluating accepted truths, and putting to use her own body and intimate relationships to create new associations and more suitable mythologies. In this way, we are invited to witness her excavation of institutional archives, vernacular histories, and social rituals that reveal shared histories and collaborations.

The artist often carries out on-site research to initiate intuitive filmmaking and rehearsal processes rooted in the cultural, community, and collective practices of the groups she works with. Her work explores the realms of family and neighborhood in the context of Puerto Rican diasporas in the United States of America, and the fraught political lineage that has altered life and relationships for people of Puerto Rican heritage in both nations. _R.A.M.



Nolan Oswald Dennis

LUSAKA, ZÂMBIA, 1988

LUSAKA, ZAMBIA, 1988

Nolan Oswald Dennis é um artista para-disciplinar de Joanesburgo, África do Sul. Sua prática explora o que costuma ser chamado de “consciência negra do espaço” – as condições materiais e metafísicas da descolonização –, através da observação da construção de sistemas no contexto da arte, da ciência e da história da libertação africana. Questiona a política do espaço e do tempo com uma abordagem do sistema específico.

As obras de Dennis põem em questão as estruturas ocultas que predeterminam os limites da imaginação social e política. Com uma linguagem de diagramas, desenhos e modelos, exploram a paisagem oculta das condições sistêmicas e estruturais que organizam nosso subterrâneo político. Esse subespaço é estruturado por sistemas que atravessam múltiplos domínios – técnico, espiritual, econômico e psicológico. Nesse sentido, a obra de Dennis pode ser vista como uma tentativa de costurar esses sistemas, que ora se opõem, ora se complementam. Trata-se de uma tentativa de ler sistemas tecnológicos em conjunção com sistemas espirituais, de combinar ficção política e científica.

Guiado pela sobreposição da teoria e da prática da libertação negra, indígena e queer, Dennis recombina, em sua obra, os sistemas sociais, técnicos, políticos e espirituais que têm como fundamento a condição planetária da exclusão fundiária. Também investiga as possibilidades de instituições, tecnologias e infraestruturas imateriais e imaginárias, além de teorias sobre tempo e viagens no tempo. _R.A.M.

Nolan Oswald Dennis is a para-disciplinary artist from Johannesburg, South Africa. Their practice explores what they call ‘a black consciousness of space’: the material and meta-physical conditions of decolonization—through an exploration of system building within the context of art and science and African liberation history.

Dennis’ work questions the politics of space and time through a system-specific approach. They are concerned with the hidden structures that predetermine the limits of social and political imagination. Through a language of diagrams, drawings, and models, they explore a hidden landscape of systematic and structural conditions that organize our political subterrain. This subspace is framed by systems that transverse multiple realms—technical, spiritual, economic, and psychological—and therefore Dennis’ work can be seen as an attempt to stitch these, sometimes opposed, sometimes complimentary, systems together. This is an attempt to read technological systems alongside spiritual systems and to combine political fiction with science fiction.

The artist’s practice recombines social, technical, political, and spiritual systems grounded in the planetary condition of landlessness and is guided by the overlapping theories and practices of black, indigenous, and queer liberation. They also investigate the possibilities of immaterial and imaginary institutions, technology, and infrastructures alongside theories of time and time travel. _R.A.M.



Xenolith Field (chart), 2021
Vista da instalação [installation view]
Obra de referência [reference work]

Pamela Cevallos

QUITO, EQUADOR, 1984

QUITO, ECUADOR, 1984

Artista, antropóloga e curadora, Pamela Cevallos articula pesquisa etnográfica, artística e acadêmica em sua produção. Tem interesse na vida social das coisas, no uso do arquivo, na apropriação cultural e patrimonial, na ressignificação de objetos e em práticas colaborativas. Investigando processos de apropriação do passado pré-hispânico, trabalha desde 2015 com a comunidade de La Pila, em Montecristi, Manabí, no Equador. *Corrientes de retorno* resulta dessa colaboração.

O trabalho aborda as tensões entre o processo de construção do patrimônio, a *huaquería* - termo de origem quéchua usado em países andinos para se referir a buscas ilegais em sítios arqueológicos pré-colombianos - e as reinterpretações locais de artesãos que criam réplicas de peças pré-colombianas para o mercado turístico.

O projeto foca a pilhagem das peças arqueológicas conhecidas como Gigantes de Bahía, encontradas em 1966 na praia equatoriana de Los Esteros. O conhecimento e a sensibilidade dos artesãos que se dedicaram à produção de réplicas possibilitaram que as peças regressassem simbolicamente ao território original.

À artista interessa tanto o potencial hermenêutico, político e utópico da réplica - enquanto estratégia de resgate de novas apropriações - quanto a cópia como fator de desestabilização das noções ocidentais de originalidade e autenticidade. _A.T.

An artist, anthropologist, and curator, Pamela Cevallos mixes ethnographic, artistic, and academic endeavors in her production. Her interests lie in the social life of things, archival procedures, cultural and patrimonial appropriation, the re-signification of objects, and collaborative practices. Exploring processes of appropriating the pre-Hispanic past, she has been working with the La Pila community in Montecristi, Manabí (Ecuador), since 2015. *Corrientes de retorno* [Rip currents] is the result of this collaboration.

The work looks at the tensions between the process of heritage-building, the *huaquería* (Quechuan term used in Andean countries to refer to illegal digs at pre-Columbian archaeological sites), and the local reinterpretations of the craftspeople who create replicas of pre-Columbian pieces for the tourist market.

The project focuses on the pillaging of archaeological pieces known as the Bay Giants, found on the Ecuadorian Los Esteros beach in 1966. Through the knowledge and sensibility of the artisans creating the replicas, these pieces make a symbolic return to their territory.

The artist is interested in the hermeneutic, political, and utopian potential of the replica—as a strategy of return through fresh appropriations—and the act of copying as a means of destabilizing Western notions of originality and authenticity. _A.T.







PENG Zuqiang

CHANGSHA, CHINA, 1992
CHANGSHA, CHINA, 1992

PENG Zuqiang realiza filmes, vídeos e instalações que revelam as marcas da Revolução Cultural chinesa e da atual produtividade compulsória do país do artista nos corpos minoritários e queer.

Tanto suas instalações quanto seus filmes monocal canal têm a qualidade escultórica dos acontecimentos mínimos. A passagem do tempo não é pontuada por eventos, mas ritmada por detalhes às vezes enfatizados pela própria materialidade do filme, como os tremores oscilantes da película de 16 mm. O artista constrói cenários íntimos a partir de roteiros soltos e paisagens sonoras que corroboram essa qualidade intermitente.

Existem momentos de contato muito precisos, mas eles apontam para uma falha da linguagem, pois são pouco traduzíveis em palavras. Aqui emerge um importante questionamento político, que atravessa toda a obra de Zuqiang: como existir e ser visível para além do reconhecimento de padrões?

Sight Leak [vazamento do olhar] revisita o tema a partir de notas de Roland Barthes. Em visita à China em 1973, o filósofo francês foi impedido de conhecer qualquer outra coisa que não a versão oficial do país. O “muro discursivo” que separa Barthes dos chineses o compele à visão. A câmera acompanha, então, o olhar silencioso do estrangeiro que caminha por uma cidade, capturando encontros fugazes e fragmentos de texto que falam das restrições do regime de visibilidade no sistema de classes. O filme acontece nas entrelinhas, quando deixa entrever os impasses e as ambiguidades do olhar desejante naquele contexto. _A.B.

PENG Zuqiang makes films, videos, and installations that lay bare the scars left by the Chinese Cultural Revolution and the country’s current mandatory productivity on minority and queer bodies.

Both the multi-screen installations and his single-channel films possess a sculptural quality in the way they handle the tiniest events. The passage of time is not eventful as such but paced out in close-ups of details often emphasized by the materiality of the medium itself, such as the constant jiggling of the 16 mm film. The artist builds intimate settings out of loose scripts and soundscapes that corroborate this intermittent quality.

There are moments of more precise contact, but these point towards a failure of language itself, because they are untranslatable into words. It is here that we are confronted with an important line of political questioning that runs through Zuqiang’s work: how can one exist and be visible beyond the recognition of standards?

Sight Leak draws upon some notes by Roland Barthes to mull over this very theme. On a visit to China in 1973, the French philosopher was only allowed to see the official version of China. The “discursive wall” that separated Barthes from the Chinese urges the artist to see further. And so the camera accompanies the silent gaze of a foreigner wandering about town, capturing fleeting encounters peppered with fragments of Barthes’ text that speak of the regime’s class-determined restrictions on visibility. The film takes place between the lines when it affords glimpses of the impasses and ambiguities that meet the willful gaze in such a context. _A.B.



Rodrigo Martins

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1988

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1988

A pesquisa pictórica de Rodrigo Martins envolve composições com paisagens, pessoas e cenas montadas em seu ateliê. Às vezes, o artista reproduz objetos encobertos por tecidos pesados de cores vibrantes, ou lonas de plástico. A operação de apontar algo que está aí, mas não pode ser integralmente capturado, é reiterada por véus e máscaras e detalhes ou partes fragmentadas, camufladas e hibridizadas. Seriam silhuetas, pedras, flores ou caules? Recortes e justaposições evocam as possibilidades da pós-produção digital, de trabalhar imagens em camadas que não se misturam, como em uma colagem.

Essa qualidade digital da pintura de Martins se afirma também em composições que abrem espaço para fortes contrastes cromáticos: a paleta terrosa ou neutra é rasgada por cores e luminosidades que desfalcam qualquer efeito de realidade. O que se questiona, aqui, é o realismo dessas imagens: existem referentes para o caleidoscópio de memórias que compõe tais cenas?

Observadas de perto, as telas oferecem ao olhar as matérias e os pesos da pintura, que imantam os objetos com as espessuras variadas da tinta a óleo e suspendem a temporalidade instantânea da imagem técnica em uma miríade de pinceladas. As obras da série *Descanso* são parte dessa constelação de objetos pictóricos que mobilizam nossa percepção - e oscilam entre trazer algo do fotográfico e revelar a experiência da pintura em processo, na evidência de dúvidas e pequenos arrependimentos. _A.B.

Rodrigo Martins' pictorial explorations involve compositions showing landscapes, people, and studio-mounted scenes. Sometimes, the artist reproduces objects covered with vibrantly colored heavy cloth or plastic tarpaulin. The operation of pointing towards something that is there, but cannot be captured in its totality, is reiterated in his veils, masks, and slivers or parts of fragmented, camouflaged, or hybridized bodies. Are they silhouettes, rocks, flowers, or stems? Croppings and juxtapositions evoke the possibilities of digital postproduction, which allows the user to work with images in standalone layers, almost like the elements in a collage.

This digital quality to Martins' painting also asserts itself in compositions that conjure strong chromatic contrasts; the earthy or neutral palette is ripped with streaks of color and luminosity shorn of all realistic effect. What the artist is questioning here is the realism of these images: do any actual referents underpin the kaleidoscope of memories that composes those scenes?

Observed up-close, the canvases meet the gaze with all the materials and weights of painting, sheathing the objects with the varied thicknesses of oils and suspending the instantaneous temporality of the technical image with myriad brushstrokes. The paintings in the *Descanso* [Rest] series are part of this constellation of pictorial objects that mobilize our perception and oscillate between offering up something photographic and revealing the experience of painting-in-process, rife with doubts and twinges of regret. _A.B.







Pérolas, 2023
Pintura [painting]

Descanso, 2023
Pintura [painting]

Sada [regroup]

ALI EYAL

BAGDÁ, IRAQUE, 1994

BAGHDAD, IRAQ, 1994

BASSIM AL SHAKER

BAGDÁ, IRAQUE, 1986

BAGHDAD, IRAQ, 1986

O Sada (eco, em árabe) nasceu de um programa de acompanhamento para artistas jovens realizado em Bagdá entre 2011 e 2015. Iniciativa da artista e curadora Rijin Sahakian, tornou-se espaço de resistência em um país submetido a longos ciclos de sanções e violências pelas políticas estadunidenses.

Sada [regroup] desenha um quadro complexo sobre a importância da arte como meio de expressão e denúncia na Bagdá contemporânea. Sajjad Abbas mostra artistas em operações de guerrilha, inscrevendo no tecido urbano testemunhos anônimos da violência cotidiana contra a população. Ali Eyal compõe um relato intimista e poético sobre o sentido da arte em tempo de guerra. Em tom de diário, e com ironia, Sarah Munaf comenta o impacto dos novos meios de comunicação na vida e na arte. Bassim Al Shaker intercala imagens reais e delicadas animações para falar do trauma da violência e da tortura.

Em seu filme-ensaio, Rijin Sahakian pergunta-se por que teria estimulado o grupo a produzir vídeos, sendo que o Iraque se tornou o teatro de uma das guerras mais televisionadas da história, além de um laboratório das tecnologias da imagem que ditam nosso cotidiano._A.B.

RIJIN SAHAKIAN

BAGDÁ, IRAQUE, 1978

BAGHDAD, IRAQ, 1978

SAJJAD ABBAS

BAGDÁ, IRAQUE, 1993

BAGHDAD, IRAQ, 1993

SARAH MUNAF

BAGDÁ, IRAQUE, 1986

BAGHDAD, IRAQ, 1986

Sada [echo] originated out of a program for young artists run in Baghdad from 2011 to 2015. Initiated by artist and curator Rijin Sahakian, it soon became a forum for resistance in a nation plagued by sanctions and violence perpetrated by US policy.

The anthology *Sada [regroup]* presents a complex panorama on the importance of art as a means of expression and protest in contemporary Baghdad. Sajjad Abbas shows artists on guerrilla missions, graffitiing the urban fabric with their anonymous testimony to the everyday violence against the people of Iraq. Ali Eyal composes an intimate and poetic account of the meaning of art in times of war, while Sarah Munaf adopts an ironic, diary tone to comment on the impact new media are having on life and the field of art. Bassim Al Shaker intercalates real images and delicately rendered animation to deal with the trauma of violence and torture.

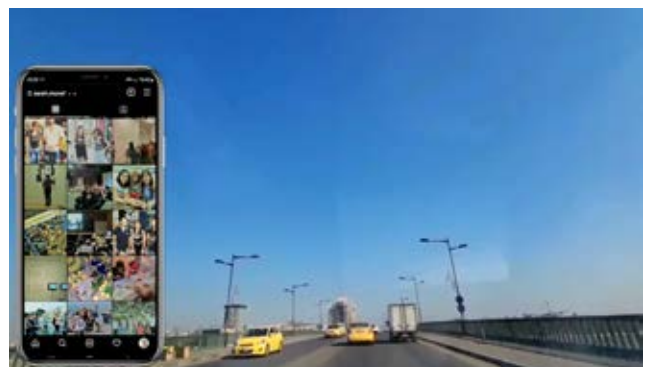
In her own film-essay, Rijin Sahakian asks why she encouraged the group to produce videos at a time when Iraq was becoming the theater of one of the most televised wars in history and a lab for new image technologies that have come to determine the way we live our lives._A.B.





ALI EYAL
The Blue Ink Pocket, 2022
Video [video]

BASSIM AL SHAKER
Barbershop, 2022
Video [video]



RIJIN SAHAKIAN
Anthem, 2022
 Vidéo [video]

SARAH MUNAF
Journey Inside a City, 2022
 Vidéo [video]

Samuel Fosso

KUMBA, CAMARÕES, 1962

KUMBA, CAMEROON, 1962

Samuel Fosso passou a maior parte da infância na Nigéria. Ao mudar-se para Bangui, em 1972, passou a se interessar por fotografia. Começou como aprendiz de um fotógrafo local. Aos treze anos, abriu seu próprio estúdio. Como muitos fotógrafos comerciais, seu objetivo era fotografar as pessoas em sua melhor forma; para isso, oferecia figurinos e cenários elaborados.

Fosso começou a experimentar com autorretratos após o horário de trabalho no estúdio, inicialmente para produzir fotos para enviar à mãe na Nigéria. O adolescente ficou fascinado ao se ver crescer e mudar de aparência; passou a usar roupas ocidentais rebeldes, como calças boca de sino e camisas justas, imitando as indumentárias e as poses que via nas capas dos discos.

Fosso seguiu encenando-se a si mesmo, usando figurinos e fundos sofisticados para encarnar diferentes personagens, e jogando com ideias diversas de beleza, poder e performance de gênero de um modo muito avançado para sua época. Sua prática consistente do autorretrato “usa uma abordagem tradicional, com base no estúdio e fundada na história; ao mesmo tempo, porém, seu trabalho segue relevante, abordando questões políticas contemporâneas com humor e autenticidade”, diz Shoair Mavlian.

O artista vê sua prática como uma história pessoal. Já foi descrito como “o homem das mil faces”, por ter se fotografado encarnando figuras históricas diversas, como Mao Tsé-tung, Malcolm X e Patrice Lumumba. Sua obra ilustra o papel da fotografia na construção e sustentação de mitos. _R.A.M.

Samuel Fosso spent most of his childhood in Nigeria. Having moved to Bangui in 1972, he took an interest in photography starting as an apprentice for a local photographer. At the age of thirteen, he set up his own photography studio. Like many commercial photographers, his goal was to photograph people at their best, providing them with elaborate dress and backdrops.

Fosso began to experiment with self-portraiture after studio hours, initially to make pictures to send to his mother in Nigeria. The teenager became fascinated with watching himself grow and change guises, wearing rebellious Western clothes like bellbottoms and tight shirts, mimicking the outfits and poses he saw on album covers.

The artist went on staging himself, appearing in elaborate costumes and sets as different personas, and playing with different notions of beauty, power, and gender performance, in ways that were significantly ahead of their time. His sustained exploration of self-portraiture “uses a traditional, studio-based approach steeped in history, while at the same time, his work remains relevant and addresses contemporary political issues of today with humor and authenticity”, says Shoair Mavlian.

Fosso thinks of his practice as a personal history, and has been described as the “man of 1000 faces” for portraying numerous historical figures in front of the camera, including Mao Zedong, Malcolm X, and Patrice Lumumba. His work illustrates the work of photography in the construction and upholding of myths. _R.A.M.







Seba Calfuqueo

SANTIAGO, CHILE, 1991

SANTIAGO, CHILE, 1991

De origem mapuche, Seba Calfuqueo baseia seu trabalho no patrimônio cultural de seu povo, que funciona como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre o status social, cultural e político do sujeito mapuche na sociedade chilena contemporânea. Sua obra explora tanto as semelhanças como as diferenças culturais entre os modos de pensamento indígenas e ocidentalizados, assim como os estereótipos que são produzidos na encruzilhada dos dois. Assim, questiona a ordem colonial e suas consequências.

O trabalho *¿Chumal elkaniengeal?/¿Para qué guardar? / Why saving?* [para que guardar] passa por diferentes registros visuais e narrativos, que nos convidam a pensar em uma história crítica do colecionismo e de sua relação com o mundo mapuche. A peculiaridade das fontes – navegador de internet, sites de museus e lojas on-line, anúncios antigos de suvenires, jornais, verbetes de dicionários do começo do século 20 – usadas para abordar as peças mapuche selecionadas (*kollong, ketru metawe, tupu, pifüllka, trarüwe*) cria um diálogo que pode ser extrapolado para outras realidades semelhantes onde há colecionismo, e para a relação desse fenômeno com os povos que ele afeta.

Esse movimento começa quando o artista subverte o registro fotográfico do museu: as peças são impregnadas de um azul que mantém e sublinha sua forma, mas a expande para campos de significado diversos. _B.F.

Mapuche, Seba Calfuqueo bases their work on the cultural heritage of their people, which functions as a platform from which they undertake a critical reflection on the social, cultural, and political status of the Mapuche individual in contemporary Chilean society. Their work examines both the similarities and differences between the indigenous and Westernized ways of thinking and how stereotypes are produced where these overlap, enabling them to question the colonial order and its consequences.

The work *¿Chumal elkaniengeal?/¿Para qué guardar?/Why saving?* deploys different visual and narrative registers that invite us to reflect on a critical history of collection-building and its connection with the Mapuche world. The particularity of the sources—internet browser, museum and online shopping websites, old adverts for souvenirs, newspaper clippings, and 20th-century dictionary entries—used to approach these selected Mapuche artifacts (*kollong, ketru metawe, tupu, pifüllka, trarüwe*) creates a dialogue that could be expanded into other similar realities where this kind of collecting occurs, and how the phenomenon relates to the peoples it affects.

This movement begins with the subversion of the museum photograph as a document: the pieces are colored a shade of blue that maintains and highlights their forms whilst broadening their field of meanings. _B.F.



Sofia Borges

LISBOA, PORTUGAL, 1971
LISBON, PORTUGAL, 1971

Na segunda metade do século 19, países africanos intensificaram sua luta contra o colonialismo e por independência, recebendo respostas extremamente violentas. Foi nesse contexto que, em 3 de fevereiro de 1953, forças policiais coloniais portuguesas entraram na ilha africana de São Tomé e Príncipe e, por semanas, massacraram a população, causando um número enorme de mortes, desaparecimentos, prisões em campos de trabalho forçado e casos de tortura.

A videoinstalação *53* foi realizada por Sofia Borges em colaboração com atores e bailarinos da ilha. A obra tem base em fatos, testemunhos e percepções atuais sobre o massacre, recolhidos nas experiências dos performers, na memória coletiva e em relatos dos últimos sobreviventes e de seus familiares. A narrativa tem como guia uma conversa entre um curandeiro tradicional e espíritos de homens mortos no Massacre de 1953.

Em seus filmes, instalações, performances e obras públicas, a artista se debruça sobre as questões sociais, políticas e econômicas que atravessam os territórios onde atua, da violenta herança colonial europeia à memória dos bairros, jardins e espaços públicos de Lisboa. Recorre à memória individual e coletiva de comunidades locais como gesto de resistência ao apagamento promovido pelas narrativas oficiais. _A.T.

In the latter half of the 19th century, African nations intensified their fight for independence and against colonialism, and the backlash was often lethal. It was in this context that, on February 3, 1953, Portuguese colonial police stormed the African island of São Tomé and Príncipe. In the weeks following the invasion, they massacred the population, resulting in a staggering number of deaths, disappearances, and detentions in labor camps and torture chambers.

53 is a video installation that Sofia Borges made in collaboration with actors and dancers from the island. The work is based on facts, witness testimony to the massacre, and present-day perceptions of it, all gathered from the experiences of the performers themselves, the island's collective memory, and accounts from the last remaining survivors and their families. The narrative is guided by a conversation between a traditional faith healer and the spirits of men slain in the 1953 massacre.

In the artist's films, installations, performances, and public works, Borges explores the social, political, and economic issues that affect the territories she chooses to work in, from the legacy of violent European colonialism to the memory of Lisbon's neighborhoods, gardens, and public spaces. She draws from local communities' individual and collective memory as a gesture of resistance to the erasure forced upon them by official narratives. _A.T.



TANG Han

GUANGZHOU, CHINA, 1989

GUANGZHOU, CHINA, 1989

Servindo-se de meios artísticos diversos – filme, vídeo, instalação, texto, fotografia –, a prática de TANG Han gira criticamente em torno de questões de representação e de significado, com base em sua própria experiência de colisão cultural. Ao revisar e investigar o histórico de imagens de arquivo e a apropriação da cultura pop e do consumo em seu país, a artista apresenta elementos fragmentados e montagens de mídia sob uma luz diferente. Por que vemos certas cores mesmo quando elas não estão presentes?

Em *Pink Mao* [Mao cor-de-rosa], TANG analisa meticulosamente a nota de cem yuans, que traz um retrato de Mao Tsé-tung, e descobre que, apesar das representações oficiais e da percepção geral (em função da memória coletiva do Regime Vermelho), a cédula é rosa, e não vermelha.

Em 1999, pouco antes de a China aderir à Organização Mundial do Comércio, o banco oficial do país emitiu a quinta edição das cédulas de Renminbi, ainda em uso. O rosa é frequentemente estereotipado como cor feminina, enquanto o retrato do líder masculino empresta à imagem forte caráter masculino. A justaposição de um Mao cor-de-rosa à ideia do grande líder nas cédulas de Renminbi merece investigação adicional.

Refletindo sobre o passado e o futuro da sociedade chinesa, a obra desmistifica algumas ideias preconcebidas sobre digitalização, globalização, capitalismo e gênero. Entrelaçado ao cotidiano contemporâneo de imagens e materiais históricos, este filme-ensaio contextualiza e discute a representação do retrato de Mao sobre as cédulas e a crise que se passa na era digital. _B.F.

Through a range of artistic mediums, from film and video to installation, text, and photography, TANG Han's practice revolves critically around issues of representation and meaning, based on her own experience of culture clash. Revisiting and exploring the history of archive images and pop/consumer-culture appropriations in her country, the artist presents fragmented elements and media montages in a different light. Why do we see certain colors even when they're not there?

In *Pink Mao*, Tang scrutinizes a hundred-Yuan bill, which features a portrait of Mao Zedong, and discovers that, despite all the official representations and the general perception (given the collective memory of the Red Regime), the bill is actually pink, not red.

In 1999, not long before China joined the World Trade Organization, the national bank of China issued the fifth edition of the Renminbi notes, still in use today. Pink is often stereotyped as a girly color, while the male leader's portrait is supposed to represent a strong masculine character, hence the juxtaposition of pink and the supreme leader's portrait on the Renminbi banknotes is worthy of further investigation.

Reflecting on the history and future of Chinese society, *Pink Mao* also demystifies certain preconceived ideas we have about digitalization, globalization, capitalism, and gender. Interwoven with contemporary everyday images and historical materials, this film-essay contextualizes and discusses the representation of the Mao portrait on the banknotes and the crisis we are experiencing in the digital age. _B.F.





(#e3597d)



(#f9d3de)



(#eecaa8)

壹佰圆

(#c77eb5)



(#eb5c78)



(#

0000000000





(#e4496b)

(#f46d8d)

(#f699ac)

(#e4496b)

(#e0a1aa)

(#f4dee0)

(#ffa580)

(#d15879)

Thi My Lien Nguyen

ST. GALLEN, SUÍÇA, 1995

ST. GALLEN, SWITZERLAND, 1995

A prática artística e fotográfica de Thi My Lien Nguyen interroga noções de lar e pertencimento, destacando realidades e histórias pós-migratórias. Seus trabalhos tratam, com uma estética cativante, de como a globalização e a migração trazem desafios novos e amplos para a imaginação e a representação. Enfatizam o poder das imagens na criação de mundos, especialmente em relação à concepção de lar.

Nguyen questiona o modo como construímos afiliações e limites, formas de convívio e situações em que alguns acabam excluídos. A artista busca criar um entendimento maior entre comunidades, com métodos inclusivos e participativos; trabalha com tradições, rituais, folclore, cultura culinária e seus impactos sociais.

FROM WITHIN [desde dentro] homenageia as mulheres que vieram antes, que criaram, nutriram e se sacrificaram para dar aos filhos uma vida melhor. Adotando a perspectiva de imigrantes de segunda geração, Nguyen usa imagens em grande formato de sua vida familiar, garimpadas nos arquivos multigeracionais da família e em sua própria prática.

A instalação consiste em painéis de tecido impresso pendurados no teto. O material leve cria uma sensação fluida e aérea de espaço, que reflete a relação pessoal de Nguyen com sua terra natal e suas origens. Os visitantes são convidados a mover-se entre as teias e a penetrar no tema sob o efeito de uma colagem acústica, uma composição de materiais sonoros do arquivo da artista, que estimula o exame de questões importantes para ela. _R.A.M.

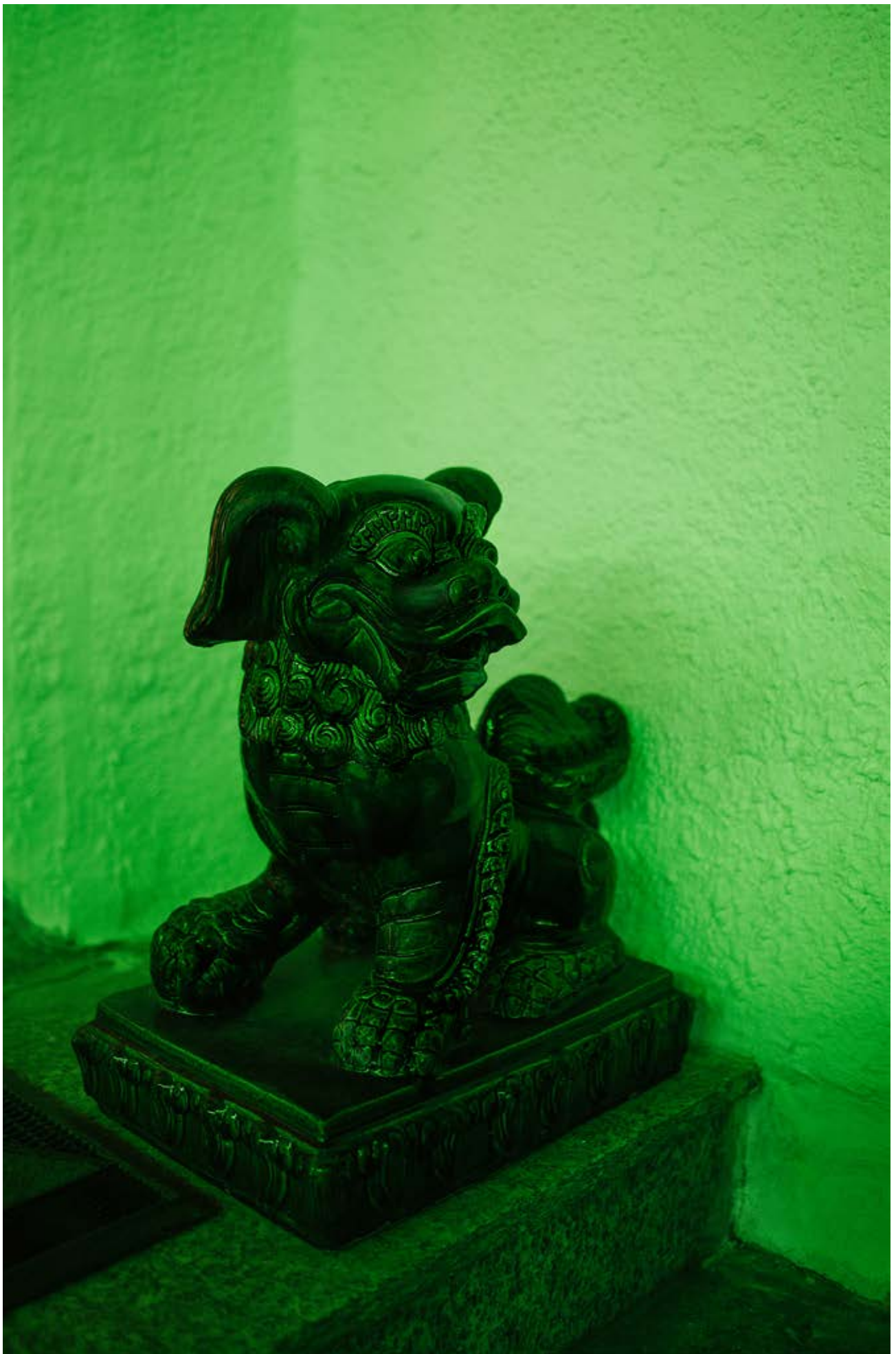
Thi My Lien Nguyen's artistic and photographic practice interrogates notions of home and belonging, foregrounding post-migrant realities and stories. Her works deal, in charming and aesthetic ways, with how globalization and migration present new and encompassing challenges to imagination and representation. They emphasize the world-making power of images, especially in tandem with our conception of home.

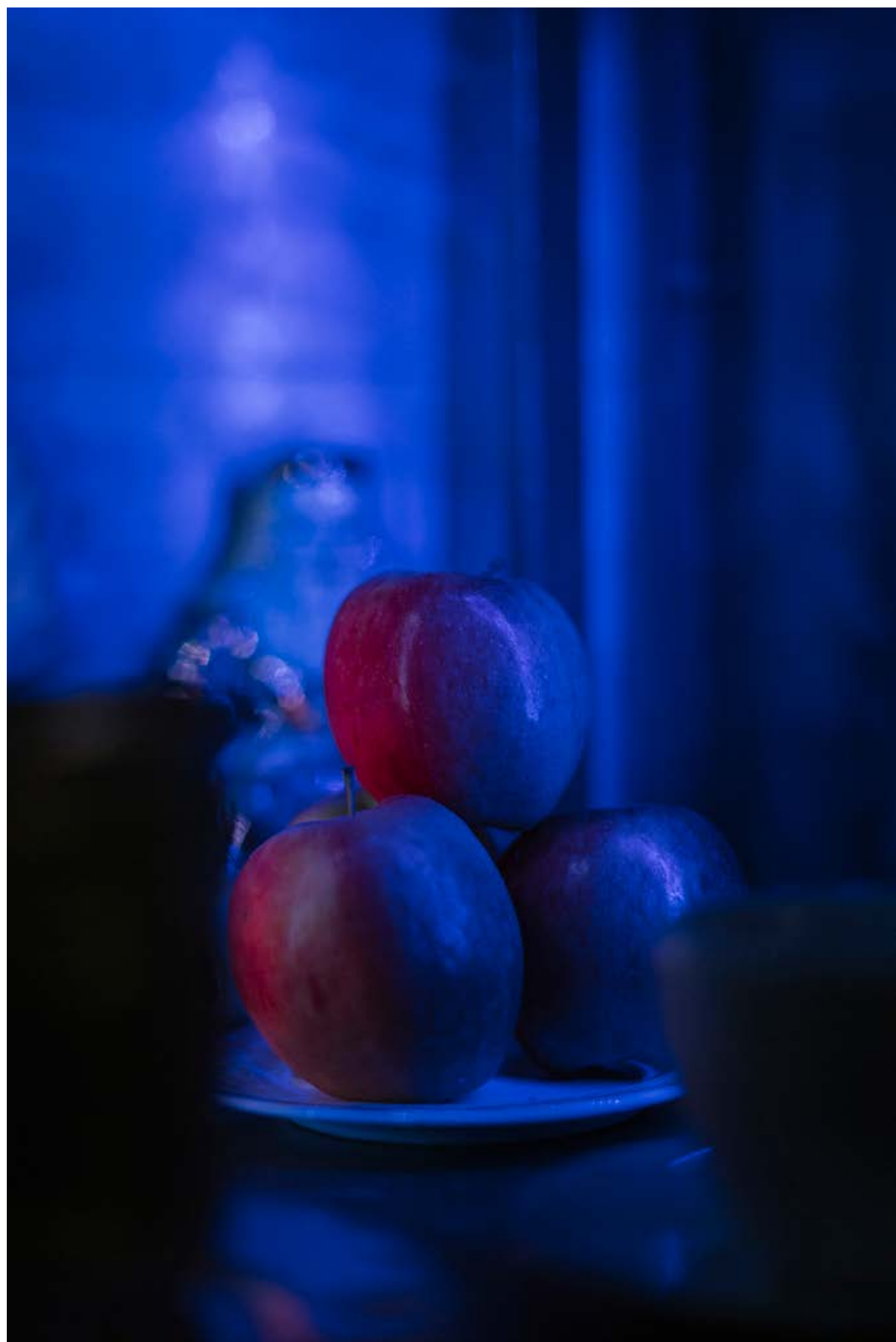
Nguyen questions the way our affiliations and boundaries are constructed, interrogating our way of living together as well as the points at which some come to be excluded. The artist aims to create more understanding between communities through inclusive and participatory methods—working with traditions, rituals, folklore, food culture, and its social impact.

FROM WITHIN pays homage to the women who came before, those who raised, fed, and made sacrifices to see their children live better. Taking the perspective of second-generation immigrants, Nguyen uses large-scale images of her family life, mined from her multigenerational family archives as well as her own photographic practice.

The installation consists of printed panels of fabric hanging from the ceiling. The light material creates a fluid and airy sense of space that reflects Nguyen's personal relationship to her homeland and origins. Visitors are invited to move between the webs and delve into the subject matter under the impression of an acoustic collage—a composition with audio material from Nguyen's own archive that stimulates an examination of the questions that are important to her. _R.A.M.







Tirzo Martha

WILLEMSTAD, CURAÇAU, 1965

WILLEMSTAD, CURAÇAU, 1965

Tirzo Martha é conhecido por suas instalações e esculturas, muitas envolvendo o espaço público e elementos iconográficos que podem ser interpretados no contexto das relações coloniais entre a Holanda e a ilha de Curaçau. A partir da apropriação de objetos, e usando uma técnica semelhante à colagem, o artista une diferentes peças e cria formas que chamam atenção não só pela grande escala, mas pela complexidade de formas, cores e justaposições semânticas.

A prática de Martha como artista visual se estende a vídeos e performances. Ele está à frente do Instituto Buena Bista, importante espaço independente que criou, em 2006, e que teve um papel pioneiro na reflexão sobre a produção de artes visuais na região do Caribe.

Na instalação apresentada na Bienal, o artista traz algo da cultura visual das festas realizadas em espaços públicos de Curaçau e região: o uso de cadeiras de plástico para demarcar provisoriamente um território. Sobretudo no Carnaval, muita gente se serve desses assentos para ocupar a rua em Curaçau. Na obra, Martha utiliza o recurso pouco ecológico – também comum no Brasil – para criar uma espécie de coreografia a partir de corpos-objetos.

Respondendo à arquitetura do Sesc 24 de Maio, e acompanhada por um vídeo, a instalação ganha um tom performático, espetacular e dramático. Remete à força da energia coletiva que, uma vez reunida – seja para festejar, seja para protestar –, desestabiliza qualquer estrutura. _R.F.

Tirzo Martha is known for his installations and sculptures, many of which deal with public space and iconographic elements that could be interpreted in the context of colonial relations between Holland and the island of Curaçao. Through the appropriation of objects, and using a technique similar to collage, the artist combines different objects to create forms that call attention not only for their scale, but also for the complexity of form, colors, and semantic juxtapositions.

His work as a visual artist also involves videos and performances. Martha leads the Buena Bista Institute, an important independent space he created in 2006, and which has played a pioneering role in reflection on the visual arts throughout the Caribbean.

In the installation presented at the Biennial, the artist brings elements from the visual culture of festivities held in public spaces in Curaçao and the region, with plastic chairs used to stake out the territory. During Carnival especially, partygoers can be seen using these chairs in the streets of Curaçao. In this artwork, the artist opts for this far from environmentally friendly resource—also widely used in Brazil—to create a choreography of sorts out of these bodies/objects.

Working off the architecture at Sesc 24 de Maio, and accompanied by a video, the installation takes on a performative, theatrical, and dramatic tone. It evokes the sheer power of collective energy, which, once pooled through festivity or protest, can shake any structure to its foundations. _R.F.

Republic of the Caribbean, 2023

Instalação [installation]

(Imagem de referência [reference image])

222_223



Tromarama

O coletivo Tromarama foi fundado em 2006, quando seus membros frequentavam o Instituto de Tecnologia de Bandung, na Indonésia. Seu primeiro trabalho, *Serigala Militia*, um videoclipe em *stop motion* produzido a partir de entalhes em madeira, introduz temas que definem até hoje a poética colaborativa do grupo, como o uso lúdico da tecnologia para animar objetos cotidianos. Suas obras se desdobram em múltiplos formatos participativos, instalações cinéticas movidas por robótica, programas algorítmicos e softwares colaborativos. Na maioria delas, os objetos assumem certo protagonismo na mediação entre os mundos físico e virtual.

Soliloquy [solilóquio] é uma coleção de luminárias de mesa que piscam toda vez que a hashtag *#kinship* [parentesco] é digitada por usuários do Twitter. Ao ser publicada na plataforma, a palavra se converte em código binário em tempo real. O estranho funcionamento das luminárias em curto-circuito revela, portanto, um vínculo entre as pessoas que usaram a hashtag.

As luzes intermitentes põem em cena o fantasma informe dos desejos coletivos, que é produzido continuamente no limbo dos dados cibernéticos globais. O controle do desejo operado pela economia pós-internet materializa-se no espaço físico, provocando o encontro entre as projeções mutáveis do público virtual e as pessoas que interagem com a obra. _A.B.

FEBIE BABYROSE

JAKARTA, INDONÉSIA, 1985

JAKARTA, INDONESIA, 1985

HERBERT HANS

JAKARTA, INDONÉSIA, 1984

JAKARTA, INDONESIA, 1984

RUDDY HATUMENA

MANAMA, BAHREIN, 1984

MANAMA, BAHRAIN, 1984

The collective Tromarama was founded in 2006, when its members were studying at the Bandung Institute of Technology in Indonesia. Their first work, *Serigala Militia*, a stop-motion video based around woodcuts, introduced themes that still define the collective's poetic today, such as the playful use of technology to animate everyday objects. Their art features a number of participative formats and kinetic installations driven by robotics, algorithms, and collaborative programming. In the main, their objects take the lead in mediating the physical and virtual worlds.

Soliloquy is a collection of desk lamps that flicker every time the hashtag *#kinship* is used on Twitter. When published remotely, the word converts into binary code in real time. The strange behavior of these lamps-gone-rogue reveals the connection between people using the hashtag.

The flickering lights evince the shapeless phantom of the collective desires continuously forming in the limbo of global cyber data. Thus the post-internet economy's control over desire materializes in physical space, forging an encounter between the mutable projections of the virtual public's concerns and the people actually interacting with the work. _A.B.







The background is a solid yellow color with a repeating pattern of small, white, diamond-shaped holes. The pattern is denser on the left and right sides and more sparse in the center.

O caminho
à frente

The Road
Ahead

Siddhartha Mitter

Querida Renée, querido Raphael, querida Solange –
Há três anos, nós nos perguntávamos se algum dia voltaríamos a nos encontrar dessa forma.

Não sei onde cada um de vocês passou a fase inicial da pandemia da covid-19. Não sei se estavam perto ou longe de algum lugar onde pudessem sentir-se em casa; se viveram o isolamento de uma forma mais ansiosa ou serena; se a doença caiu ceifando em seus círculos pessoais ou se poupou os seus. Parece quase grosseiro perguntar isso agora. A etiqueta recomenda um certo respeito pela privacidade da experiência pessoal. Mas aqueles que detêm o poder político e econômico beneficiam-se significativamente, quanto mais conseguem nos induzir ao desconhecimento.

Eu estava no meu apartamento no Brooklyn. A primeira onda foi a mais difícil e a mais estranha. De março a maio de 2020, as ruas de Nova York ficaram silenciosas, exceto pelo lamento insistente das sirenes das ambulâncias. O vírus inundou a cidade. Arrasou os bairros mais pobres e aqueles onde trabalhadores imigrantes, muitos deles da América Latina, dividiam quartos lotados em apartamentos de porão.

Do lado de fora do Elmhurst Hospital, no Queens, caminhões refrigerados armazenavam cadáveres. Circularam apelos arrecadando fundos para ajudar as famílias a repatriar seus mortos. Milhares deles tiveram essa dignidade negada e foram enterrados em Hart Island, a vala comum da cidade. Foram se juntar aos mortos não reclamados das últimas epidemias, de tuberculose e febre amarela, no século 19, a aids, na década de 1980.

Os ricos levantaram acampamento. Bairros abastados, como o Upper East Side, ficaram desertos. O preço do aluguel de casas nos Hamptons, para onde a sociedade nova-iorquina migra no verão, disparou, chegando a cifras astronômicas. O resto de nós deu seu jeito. Contamos nossos mortos – fico grato, se é que a palavra é essa, por ter perdido um único amigo próximo. Algumas pessoas tiveram a versão longa da doença, com sintomas que ainda não desapareceram. Usamos máscaras. Esperamos pela vacina.

Dear Renee, dear Raphael, dear Solange –

Three years ago, some wondered if we'd ever meet again like this.

I don't know where each of you spent the early phase of the COVID-19 pandemic. I don't know if you were close or far from a place that feels like home; if you experienced isolation with more anxiety or equanimity; if the disease cut a vicious scythe in your circles or spared them. It feels almost rude to ask now. Etiquette instructs a certain respect for the privacy of personal experience. But those with political and economic power benefit greatly, the more they can induce us to ignore.

I was in my apartment in Brooklyn. The first wave was the hardest and strangest. From March until May 2020, the New York streets were silent save the insistent wail of ambulance sirens. The virus swamped the city. It brutalized the poorest neighborhoods and those in which immigrant workers, many from Latin America, shared crowded rooms in basement apartments.

Outside Elmhurst Hospital in Queens, refrigerated trucks warehoused the cadavers. Appeals circulated to gather funds to help families repatriate their dead. Several thousand were denied that dignity and buried on Hart Island, the city's mass graveyard. They joined the unclaimed dead of past epidemics, from tuberculosis and yellow fever in the 19th century to AIDS in the 1980s.

The wealthy decamped. Rich neighborhoods like the Upper East Side emptied. The rental prices of houses in the Hamptons, where New York City society migrates in the summer, soared to astronomical heights. The rest of us found our way. We counted our dead—I am grateful, if that's the right word, that I lost only one close friend. Some people fell ill with long-term symptoms that have yet to clear. We wore masks. We waited for the vaccine.

Aos poucos, voltamos a sair às ruas. Em junho de 2020, os Estados Unidos entraram em convulsão com protestos contra a violência racista e fatal da polícia e dos representantes do Estado. A urgência dessa mobilização abriu caminho para uma socialidade renovada. Não demorou para os protestos caírem sobre estátuas e monumentos reacionários celebrando colonizadores e supremacistas brancos. A queda de vários deles, derrubados por manifestantes ou pelas autoridades, preventivamente, proporcionou uma bem-vinda catarse.

Tivemos uma liderança política grotesca naqueles meses, principalmente no nível federal. (Os brasileiros reconhecerão o sentimento.) Em seguida viriam a crise constitucional, um presidente em exercício recusando-se a admitir a derrota eleitoral, a invasão do parlamento nacional por uma horda fascista. A calma que retornou desde então é ilusória. O ex-presidente, embora acossado por acusações criminais, mantém o controle de seu partido e pode voltar ao poder. O tecido social se desfaz. Os assassinatos racistas continuam. Li hoje que os números da covid voltaram a subir.

* * *

A memória é uma ilha de edição. À medida que avançamos no belo e necessário trabalho de garimpar e questionar o arquivo, qual edição do presente está sendo feita à nossa volta, e no interesse de quem? Qual é o trabalho de *des-edição* que o momento exige?

Pensaram que as bienais tinham acabado – imagine só.

Em seu solipsismo, o “mundo da arte” se afligia com o contágio e as quarentenas; fantasiou-se que marchands, colecionadores e diretores de museus poderiam reduzir o ritmo frenético das viagens a feiras e bienais que aqueles que têm o privilégio de andar neste carrossel adoram odiar.

Desacelerar era o que deveríamos fazer de qualquer jeito, diziam; reduzir nossa pegada de carbono. Tudo ilusão, delírio. A chegada das vacinas – por mais injusta que tenha sido sua distribuição –

Gradually we came out into the streets. In June 2020, the United States convulsed with protests against the deadly racist violence of police and state surrogates. The urgency of mobilization opened the path toward a renewed sociality. Soon the protests alighted on reactionary statues and monuments that celebrated colonizers and white supremacists. The fall of many of these, pulled down by protesters or pre-emptively by authorities, supplied a welcome catharsis.

Our political leadership in those months was grotesque, especially at the federal level. (Brazilians will recognize the feeling.) Next would come constitutional crisis, an incumbent president refusing to concede electoral defeat, the invasion of our national parliament by a fascistic mob. The calm that has since returned is illusory. The former president, though beset by criminal indictments, retains control of his party and may return to power. The social fabric is undone. The racist killings continue. I read today that COVID numbers are edging back up.

* * *

Memory is an editing station. As we advance the needed and beautiful work of mining and interrogating the archive, what editing of the present is happening around us, and in whose interests? What *un-editing* work does the moment demand?

They thought that biennials were over – imagine that.

In its solipsism, the “art world” fretted about contagion and quarantines; it fantasized that dealers, collectors, and museum executives might curtail the manic travel to fairs and biennials that those with the privilege of riding this carousel love to hate.

We should slow down anyway, they said; reduce our carbon footprints. That was all a delusion. The arrival of vaccines – however unjust

apenas confirmou aquilo que uma análise político-econômica simples poderia ter previsto.

Os ricos, para quem a arte é um índice de status e, mais importante ainda, uma categoria de ativo, conduzem essa indústria, apesar de nossas insurgências criativas e expressões de rebeldia. Desde a década de 1980, a riqueza financiou sua própria emancipação em relação à produção e ao consumo reais. Ela se “off-shorizou” para escapar das fronteiras nacionais e da fiscalização. Ela comprou as políticas públicas e o consentimento social. A pandemia deixou os ricos mais ricos ainda; a elite da arte não sofreu.

E, assim, a indústria retomou seus hábitos – seus leilões obscenos, suas visitas VIP, que limpam as feiras das obras de arte mais cobiçadas antes que o público as veja, suas vernissagens lotadas. Mas fazer uma exposição de forma responsável, em sintonia com a condição humana, só se tornou mais arriscado.

* * *

Fico profundamente admirado com o esforço que vocês e seus colegas fizeram para organizar a nova edição da Bienal Sesc_Videobrasil nessas circunstâncias. Meu respeito se estende a todos os que buscam, na prática curatorial, na esteira da covid e em meio aos espasmos de uma portentosa turbulência geopolítica, montar exposições para outros seres humanos e para nosso tempo. A famosa frase de Gramsci vem a calhar: estamos vivendo em um “interregno” entre a velha ordem, que expirou, e a nova, que ainda não emergiu. E é nele que se verificam os “fenômenos patológicos mais variados”.¹

A importância do trabalho cultural é avassaladora. Sempre coube aos trabalhadores da cultura – sobretudo artistas – ajudar a expandir nossa capacidade de imaginar possibilidades humanas e cívicas, quando os encarregados de liderar fracassam. Hoje, o desafio é cultivar essa imaginação expandida em meio à escassez de recursos artificiais e a crises planetárias vertiginosas. Escrever responsabilmente também ficou difícil. Falar é menos urgente que olhar e escutar.

their distribution—only reinforced what a simple political-economy analysis could have predicted.

Wealth, for whom art is a status signifier and even more importantly, an asset class, drives this industry despite our creative insurgencies and expressions of recalcitrance. Since the 1980s, wealth has financialized itself out of dependence on actual production and consumption. It has offshored itself out of national borders and fiscal policy. It has purchased government policy and social consent. The pandemic further enriched the rich; art’s elite would not suffer.

And so the industry has resumed its habits—its obscene auctions, its VIP viewings that clear the fairs of the desirable works before the public sees them; its packed openings. But to make an exhibition responsibly, in tune to the human condition, the stakes have only increased.

* * *

I stand in awe of the effort that you and your colleagues have furnished in making this edition of Biennial Sesc_Videobrasil under these circumstances. My respect extends to all in curatorial practice who seek now, in the wake of COVID and in the throes of extravagant geopolitical turbulence, to make exhibitions for other humans and for our time. The famous phrase of Gramsci has come due—that we are living in an “interregnum” between an expired old order and the unemerged new in which “morbid symptoms appear.”¹

The importance of culture work is overwhelming. It has always fallen on culture workers—artists most of all—to help expand our imagination of civic and human possibility when those charged with leadership have failed. Today the challenge is to cultivate this expanded imagination amid artificial resource scarcity and spiraling planetary crises. To write responsibly has been hard too. The urge is less to speak, than to look and listen.

Mas escrevemos para artistas e também para o público, e para deixar registrado; portanto, só até certo ponto é possível esquivar-se desse dever. Agora, consultando meu próprio arquivo, posso observar meus humores e métodos de processar esse desconhecido acelerado e tatear em busca de rumos de investigação.

Havia muito o que ver e ao que reagir. Primeiro, a pura novidade do isolamento social, a estranheza daquele período em que, de repente, as viagens aéreas pararam, toques de recolher e regras de quarentena entraram em vigor, e todos tiveram de enfrentar o isolamento, fosse qual fosse a situação em que se encontrassem, por conta de suas atividades.

Os hospitais cada vez mais lotados serviram como lembretes das preocupações mais prementes, mas, ainda assim, a interrupção abrupta confrontou cada campo com questões práticas que rapidamente se desviaram para perguntas existenciais. Como seria nosso trabalho depois daquilo tudo?

Em abril de 2020, algumas semanas após o início do isolamento, lembro-me de entrevistar curadores nos cinco continentes que se viam diante do provável cancelamento, ou adiamento, de bienais e trienais programadas para o decorrer daquele ano. Os *lock-downs* os pegaram perto da abertura dos eventos, alguns às vésperas de começar a montar as obras, o que subitamente se tornou impossível. Meus editores estavam ansiosos por uma manchete, queriam identificar uma grande tendência, talvez o fim das exposições internacionais como as conhecíamos.

Se isso sempre me pareceu improvável, encontrei curadores que não estavam preocupados apenas com seus eventos, mas de ouvidos atentos para o súbito silêncio que caíra. Anteviam os benefícios do adiamento, de poder dar aos artistas tempo de lidar com a situação, descansar e reimaginar. Viam-se às voltas com ideias de exposições que se desdobravam, de improvisação, de descentralização. Continuavam acreditando no impacto cosmopolita das bienais, mas estavam prontos para acolher novos formatos.

Muito rapidamente, no entanto, as trajetórias passaram a divergir – de cidade para cidade, de país para país, conforme os padrões epidemiológi-

But we write for artists and for the public too, and for the record; so one can only shirk this duty to a point. Now, consulting my own archive, I can track my moods and methods of processing this accelerating unknown and feeling for some directions of inquiry.

There was plenty to see and respond to. First was the sheer novelty of the shutdown, the weirdness of that period when suddenly air travel ended, curfews and quarantine rules took force, and everyone faced isolation wherever their activities had found them in the moment.

The filling hospitals served as reminders of more pressing concerns, but still the abrupt halt confronted each field with practical questions that quickly veered existential. What would our work look like in the aftermath?

I remember interviewing in April 2020, a few weeks into the shutdown, curators on five continents who were facing the likely cancellation or postponement of biennials and triennials that were due later in the year. The lockdowns had found them on the launch pad, some nearing the time to install works, all suddenly impossible. My editors were keen for a headline, to identify a large trend, perhaps the end of international exhibitions as we knew them.

If that always seemed unlikely, I still found curators not just concerned for their events, but listening carefully to the sudden silence that had fallen. They were anticipating the benefits of postponement, of giving artists time to cope and rest and reimagine. They were grappling with ideas of exhibitions that unfold, of improvisation, of decentralization. They still believed in the cosmopolitan benefit of the biennial but were prepared to welcome other containers.

Quite soon, however, the trajectories diverged—city to city, country to country, as the epidemiological patterns, policy responses, concurrent political events, and eventually vaccine development and deployment moved us from a moment of shared planet-wide shock to

cos, planos de ação, eventos políticos paralelos e, mais tarde, o desenvolvimento e a distribuição de vacinas nos levaram de um momento de choque planetário compartilhado a uma miríade de cenários locais, com conflitos e padrões específicos. Posso dizer que sinto saudade daquele primeiro período; ele foi chocante e teve um preço alto. Mas eu quero entendê-lo melhor. Eu arriscaria dizer que seu silêncio coletivo contém informações para a vida que não chegamos a absorver totalmente antes de desviar nosso olhar.

* * *

Um ano mais tarde, eu escrevia com raiva. Pelo menos para as artes visuais, Nova York se reabriu rapidamente, mais que a maioria das outras cidades. O êxodo dos ricos e o colapso do turismo deixaram galerias e museus agradavelmente mais vazios. Usamos máscaras e álcool gel, respeitamos a distância pessoal de dois metros e colocamos nosso nome e endereço nos registros de rastreamento de contatos.

Para além desses lugares, o clima no país era aterrador: violência, teorias da conspiração, desinformação pré-eleitoral, conflito direto no pós-eleição. Ver arte só reforçava a sanidade até certo ponto. As convulsões da pandemia e os protestos desafiaram os museus a responder à demanda por justiça racial e econômica em todas as suas operações, da mão de obra à programação. Poucos fizeram algo à altura da situação; a maioria firmou compromissos com a diversidade e a inclusão que até agora se mostraram superficiais.

Mas a pressão – sobretudo em Nova York, até hoje o centro mais movimentado do mundo da arte – era para que se adotassem novamente os rituais conhecidos. O ritmo das temporadas de arte do outono e da primavera, a retomada das feiras, as prévias dos jornais apontando as mostras mais esperadas, a incansável máquina das relações públicas clamando por atenção e alimentando o *hype*.

Chegamos todos lá. As bienais adiadas acertaram o passo e já tivemos um ciclo completo de eventos depois das interrupções da covid. Veneza

myriad local scenarios with specific conflicts and patterns. I will say that I miss that first period; it was jarring and costly. But I want to understand it better. I would venture that its collective quiet contains information for living that we did not fully absorb before we looked away.

* * *

A year later, I was writing angry. For visual arts at least, New York City had reopened quite quickly, faster than most other cities. The exodus of the wealthy and the collapse of tourism made the galleries and museums blissfully uncrowded. We masked and sanitized, kept at two meters' distance, entered our names and addresses in registers for contact tracing.

Beyond, the national mood was cratering: violence, conspiracy theories, pre-election disinformation, post-election outright conflict. To see art bolstered sanity only to a point. The convulsions of pandemic and protest had challenged museums to meet demands for racial and economic justice across operations, from labor to programming. Few rose to the occasion, most formulating commitments to diversity and inclusion that have proven so far superficial.

But the pressure was to embrace anew—especially in New York, still the art world's busiest hub—the familiar rituals. The rhythm of fall and spring art seasons, the restoration of the fairs, the newspaper preview sections picking the shows to look forward to, the tireless machinery of public relations clamoring for attention and stoking the hype.

We're all there now. The postponed biennials have caught up and we've had a full cycle of events since the COVID interruptions. Venice and documenta, Sharjah, Berlin, São Paulo, the Whitney. The fairs are back in full pomp from Seoul to Miami. China finally dropped its travel restrictions and the market rejoiced. Art Basel Hong Kong bustled with mainland money.

e a documenta, Sharjah, Berlim, São Paulo, Whitney. As feiras voltaram, com toda pompa, de Seul a Miami. A China finalmente abandonou suas restrições às viagens e o mercado comemorou. O Art Basel Hong Kong fervilhou com o dinheiro do continente.

Mas essa volta à “normalidade” está sendo encestada em meio a uma catástrofe cada vez mais veloz. Todas as crises têm causas profundas, mas o que é evidentemente novo é o panorama que o recuo da pandemia revelou em seu declínio. Surtos de fascismos étnico-religiosos. Novas guerras e golpes de Estado. Cultura digital nas mãos de bilionários e *trolls*. Migrantes arriscando a vida do Mar Mediterrâneo ao Estreito de Darién. Regimes liberais transformando-se em conservadores, enquanto os autoritários se tornam paranoicos.

Enquanto isso, os ricos continuam a ficar mais ricos, e o planeta queima.

* * *

As contradições da indústria da arte não são novas. Tampouco é a bonita resistência dos artistas e organizadores de exposições que expandem nossa imaginação comunal, forjam possibilidades colaborativas, propõem antídotos poéticos para a mesquinhez das narrativas hegemônicas do ego e da comunidade. A riqueza da produção e da troca, mesmo no auge da pandemia, deve nos assegurar de que a criação se adapta e reage. Sempre encontraremos os formatos.

O que salta aos olhos agora, no entanto, é o problema das implicações. Quais são os novos limites de tolerância e cumplicidade? Quais condições podem ser pragmaticamente aceitas e quais devem ser rejeitadas e substituídas por alternativas? No que o novo mapa do poder – volátil e cambiante – difere daquele que organizava nossa ética antes? Ou, para ser curto e grosso: qual dinheiro aceitamos?

Enquanto ponderamos sobre essas decisões, para ajudar a encontrar nosso caminho daqui para a frente, espero que interpretemos o mundo de uma

But this restored “normality” is being performed amid accelerating catastrophe. The causes of each crisis go deep, but what is manifestly new is the panorama that the receding pandemic has revealed in its ebb. Surging ethno-religious fascisms. New wars and coups d’état. Digital culture in the hands of billionaires and trolls. Migrants risking doom from the Mediterranean Sea to the Darien Gap. Liberal regimes turning illiberal as authoritarian ones turn paranoid.

All while the rich continue to get richer and the planet burns.

* * *

The art industry’s contradictions are not new. Neither is the beautiful resistance of artists and exhibition makers who expand our civic imagination, model collaborative possibility, propose poetic antidotes to the miserly dominant narratives of self and community. The richness of production and exchange even at the height of the pandemic should reassure us that creation adapts and responds. We will always find the containers.

Salient now, however, is the problem of implication. What are the new boundaries of tolerance and complicity? Which conditions may be pragmatically condoned, and which demand rejection and alternatives? How is the new map of power—volatile and shifting—different from that which previously organized our ethics? To be crass: What money do we take?

In forming these decisions, I hope we will interpret the world dynamically to help find our way forward rather than succumb to reductionism and mediocrity, as too many famous artists have done in, say, social media pronouncements on various conflicts. *Memory is an editing station*. If the present is recorded as crudely as it seems headed, if only the loudest, more jarring tracks subsist in the mix, the task for those who follow us will be that much more opaque.

forma dinâmica, em vez de sucumbir ao reducionismo e à mediocridade, como muitos artistas famosos fizeram em seus, digamos, pronunciamentos nas redes sociais sobre conflitos diversos. *A memória é uma ilha de edição*. Se o presente for registrado com a crueza à qual parece destinado – se na mixagem restarem apenas as faixas mais barulhentas e dissonantes –, a tarefa de quem se seguirá a nós será ainda mais opaca.

Hoje, meu instinto me mantém bem longe da ideologia, que está em estado de exaustão. Desconfio do recuo generalizado para a teoria como língua franca de troca; é muito fácil que isso se torne solipsista e excludente. Tenho uma tolerância limitada à “descolonização” como motivação criativa ou projeto institucional, de tão conveniente e vago que esse termo se tornou. Como outros, acredito que “Sul Global” já esgotou seu potencial como conceito gerador. Na geopolítica e na economia política internacional de hoje, na realidade, tornou-se algo ofuscante.

Quero fazer jus ao fato de que fomos longe em um mundo da arte que hoje é muito mais cosmopolita e atravessado por perspectivas críticas de negritude, *queerness*, feminismos, pensamento ecológico – e por um envolvimento profundo e plural com o arquivo – do que no início do século. Mas, ao mesmo tempo, como advertiu Amílcar Cabral, não quero “reivindicar vitórias fáceis”.²

Tenho esperanças – não no estado do mundo, mas no engajamento de artistas e trabalhadores da cultura, não apenas em relação aos desafios do passado próximo, mas aos novos que estão por vir. Mais que nunca, alimento-me do rigor e da intimidade das visitas a ateliês, dos riscos programáticos e políticos assumidos por espaços dirigidos por artistas e por *terceiros espaços*,³ e pela persistência silenciosa dos guardiões da cultura, informais e não institucionais, de ancoragem inigualável na comunidade.

* * *

My instinct these days steers me clear of ideology in this depleted state. I am wary of the widespread retreat into theory as lingua franca for exchange; it too easily grows solipsistic and exclusionary. My tolerance is limited for “decolonizing” as a creative motivation or institutional project, so much has the term become convenient and vague. Like others, I believe the “Global South” has run its course as a generative concept. In today’s geopolitics and international political economy, it has become, in fact, obfuscatory.

I want to honor how far we have come in an art world that is far more cosmopolitan and traversed with critical perspectives from Blackness, queerness, feminisms, ecological thinking, and deep, plural engagement with the archive than at the start of the century—and at the same time, as Amílcar Cabral warned, “claim no easy victories.”²

I am hopeful—if not about the state of the world, then about the engagement of artists and culture workers with not only the immediate past challenges but the new ones ahead. I am more nourished than ever by the rigor and intimacy of studio visits, the programmatic and political risk-taking of artist-run and “third” spaces, and the quiet persistence of informal and noninstitutional culture keepers whose community anchoring is unequaled.

* * *

Dear Renée, dear Raphael, dear Solange – it should liberate us to think from disaster: To understand that disaster has already occurred (although it can certainly still get worse) rather than desperately seek palliatives, as seems the frontier of neoliberal imagination. A rich seam of critical thought in Black studies rigorously conceptualizes catastrophe—of enslavement, of the plantation—to think contrapuntally about not only the constraints but the possibilities of the present. If this current has found influence

Querida Renée, querido Raphael, querida Solange: deve ser libertador pensar a partir do desastre. Compreender que o desastre já aconteceu (embora certamente ainda possa piorar), em vez de buscar paliativos desesperadamente, o que parece ser o limite da imaginação neoliberal. Uma rica vertente de pensamento crítico dos estudos negros conceitua com rigor a catástrofe da escravização, das fazendas, para que possamos pensar, como contraponto, não apenas nas restrições, mas também nas possibilidades do presente. Se essa corrente encontrou influência nas artes visuais é porque sua clareza é geradora, até mesmo de alegria.

É a negação do trauma que torna o pensamento neoliberal inerentemente violento. No entanto, o atual acúmulo de traumas não deixa ninguém ileso, à exceção, talvez, dos superricos. Trauma geológico. Trauma ancestral. Trauma colonial. Trauma ambiental e climático. Se nem a adição de uma pandemia a tudo isso for suficiente para produzir algum tipo de reajuste fundamental, então talvez nossa situação coletiva não possa ser redimida.

Eu ainda acredito que possa. Sigamos trabalhando incondicionalmente a serviço dos artistas e, sempre, de um público cada vez maior. Se precisarmos de novos receptáculos, vamos construí-los juntos.

Vejo vocês em São Paulo,

Siddhartha

SIDDHARTHA MITTER (EUA, 1967) é jornalista e crítico. Vive em Nova York e colabora regularmente com o *New York Times* e outras publicações do campo da arte e outras. Seus perfis, ensaios e críticas enfocam as práticas artísticas contemporâneas no contexto social. Cobriu eventos de arte e tendências nos Estados Unidos e no exterior, e mantém um interesse de longa data pelo continente africano. Cientista social de formação, trabalha há duas décadas no campo da cultura e do jornalismo. Graduou-se pela Universidade de Harvard.

in visual art, it is because its clarity is generative, even of joy.

The denial of trauma is what makes neoliberal thought inherently violent. Yet today's accumulation of trauma leaves no one, save perhaps the very rich, unscathed. Geological trauma. Ancestral trauma. Colonial trauma. Ecological and climate trauma. If the addition of a pandemic to all these is still not enough to prompt some kind of fundamental recalibration, then perhaps our collective situation cannot be redeemed.

I still believe otherwise. Let us continue to work in uncompromising service to artists and, always, the expanding public. If we need new vessels, we will build them together.

I'll see you in São Paulo.

Siddhartha

SIDDHARTHA MITTER (USA, 1967) is a journalist and critic based in New York City, where he is a regular contributor to the *New York Times*, and to other publications within and outside the art field. Siddhartha's profiles, reported essays, and criticism focus on contemporary art practices in social context. He has covered art events and tendencies across the United States and elsewhere, in particular with a long-standing engagement with the African continent. A social scientist by original training, he has worked in the culture and journalism fields for the last two decades. He is a graduate of Harvard University.

NOTAS

1 “A crise consiste justamente no fato de que o velho morre e o novo não pode nascer: neste interregno, verificam-se os fenômenos patológicos mais variados”. Antonio Gramsci, *Cader-nos do cárcere*, vol. 3, ed. Carlos Nelson Coutinho, com Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro, Civiliza-ção Brasileira, 2017.

2 Amílcar Cabral, no título “Não contar mentiras, não reivin-dicar vitórias fáceis... Excertos da Diretiva do Partido de 1965”. Tradução nossa. De *Revolution in Guinea*, Londres, stage 1, 1974, pp. 70-72, tradução para o inglês de Richard Handyside. Dispo-nível em: <https://www.marxists.org/subject/africa/cabral/1965/tnlcnev.htm>.

3 Espaços públicos onde uma pessoa entra sistematicamente em contato com conhecidos e desconhecidos que comparti-lham um interesse ou atividade (N.E.).

NOTES

1 “The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear.” Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971).

2 Amilcar Cabral, in the title “Tell no lies, claim no easy victories... Extracts from Party directive 1965”. From *Revo-lution in Guinea*, trans. Richard Handysice (London: stage 1, 1974), 70-72, <https://www.marxists.org/subject/africa/cabral/1965/tnlcnev.htm>.



ujjwal kanishka utkarsh

SALEM, ÍNDIA, 1983

SALEM, INDIA, 1983

Em 2016, o estudante indiano Rohith Vemula cometeu suicídio e deixou uma carta denunciando a opressão que sofria, por parte da administração universitária, pelo fato de ser dálite, termo que designa cidadão sem casta. Sua morte suscitou uma série de protestos, muitos violentamente reprimidos pelo Estado, como uma vigília à luz de velas liderada pela mãe de Rohith, Radhika Vemula, e acompanhada por estudantes do país inteiro. Todos os participantes, incluindo Radhika, foram detidos pela polícia e levados para delegacias próximas em veículos de transporte público da cidade, marcados com a identificação “00 Serviço Especial”.

Em *Special Service* [serviço especial], o artista e cineasta Ujjwal Kanishka Utkarsh retoma o evento trágico. A atmosfera e a narrativa que cria situam o espectador dentro da vigília e no contexto de repressão em torno do evento.

Tanto em sua prática artística quanto acadêmica, Utkarsh investiga uma linguagem que emerge da tradição cinematográfica documental e de ressonâncias das ideias de beleza de John Cage. Nos últimos anos, seus filmes, vídeos e paisagens sonoras e fotográficas têm se voltado cada vez mais para os movimentos sociais e protestos na Índia. Utkarsh realiza também performances e projetos com outros cineastas e grupos de teatro. _A.T.

In 2016, the Indian student Rohith Vemula committed suicide and left a letter denouncing the discrimination he had suffered from the university administration for being Dalit, a term used to designate citizens outside the traditional caste system. His death sparked a series of protests, many of which were violently quashed by the state, such as the candlelit vigil led by Rohith’s mother, Radhika Vemula, and accompanied by students from all across the country. All those involved, including Radhika herself, were arrested and taken to police-station holding cells aboard public buses marked “00 Special Service.”

In *Special Service*, the artist and filmmaker Ujjwal Kanishka Utkarsh returns to this tragic event. The atmosphere and narrative he creates place the viewer inside the vigil and in the heat of the crackdown on the event.

In both his artistic and academic practice Utkarsh explores a language that emerges out of the documentary filmmaking tradition and its resonances with John Cage’s ideas of beauty. In recent years, his films, videos, soundscapes, and photographic landscapes have turned increasingly towards social movements and protests in India. Utkarsh also creates performances and projects in partnership with other filmmakers and theater groups. _A.T.



Virgílio Neto

BRASÍLIA, BRASIL, 1986
BRASÍLIA, BRAZIL, 1986

Virgílio Neto parte do desenho para explorar outras linguagens e suportes. Aqui, em uma obra *site specific*, eventos, anotações, vegetação e personagens humanas e animais se chocam e transbordam dos papéis, invadindo a parede em delicados emaranhados de grafite, nanquim e pontuações cromáticas. As marcas gráficas em escala diminuta exigem uma aproximação que nos faz perder contato com as bordas das paisagens.

O artista compõe espaços sem profundidade, mas de densidades variadas: a sensação é de adentrar uma floresta onde as formações vegetais bloqueiam parcialmente o olhar. São cenas dinâmicas, como um videogame movido pelos percursos randômicos de nosso olhar, ou um desenho em quadrinhos que perdeu as arestas e, com elas, a ordem de leitura.

Entre possíveis aproximações com momentos da história da arte, podemos lembrar da série de 34 ilustrações produzidas por Robert Rauschenberg para o *Inferno de Dante*, entre 1958 e 1960. São desenhos realizados com técnicas variadas, entre as quais a transferência, processo em que recortes de revistas são decalcadas com solvente sobre o papel.

As cartografias de Virgílio Neto revelam uma fluidez análoga ao desfazer o preciosismo dos desenhos botânicos (ou das notas alegóricas da cultura de massa) em manchas e garatujas que imprimem as marcas do corpo indisciplinado do artista, aberto à distração e ao tédio. A escala ampliada convoca os espectadores a uma experiência que desorganiza o olhar, causando certa vertigem: a ilusão de movimento de nossos corpos ou do ambiente ao redor. _A.B.

Virgílio Neto uses drawing as the platform from which to explore other languages and artistic supports. Here, in a site-specific work, events, notes, vegetation, and human and animal figures clash and slosh from the brim of the paper onto the walls in delicate bundles of pencilwork, India ink, and chromatic dottery. The scaled-down drawing lures the viewer closer, causing us to lose sight of the borders of the landscapes.

The artist composes spaces without depth but stocked with varied densities: the sensation is one of entering a forest where the undergrowth partially blocks the view. These are dynamic scenes, like in a videogame moved along by the random flitting of the gaze, or a cartoon that has lost its panels and thus all indication of the intended order of progression.

Among possible approximations with passages from the history of art, we might recall Robert Rauschenberg's thirty-four illustrations for Dante's *Inferno*, produced between 1958 and 1960. Rauschenberg employed various techniques in this series, including the use of chemical solvents to transfer magazine cutouts.

Virgílio Neto's cartographies reveal a similar fluidity in the way they make the pristine detail of botanical drawings (or the allegorical notes of today's mass culture) unravel in stains and scrawls that impose the marks of the author's indisciplined body, so open to distraction and boredom. The enlarged scale invites the viewer to partake of an experience that sends the gaze into disarray, causing a certain vertigo: that illusion of swirling movement in our bodies or surroundings. _A.B.



TODO MUNDO
MENOS A
VOCE

OUTRA
HISTÓRIA

PARA NIM QUER

IV ♥

Vitória Cribb

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1996

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1996

Em *BUGs* [insetos], uma personagem solitária tenta desesperadamente escapar da agonia de ser observada por entidades invisíveis no ciberespaço. Nesta narrativa de ficção científica, animada por computação gráfica, a artista investiga o corpo cibernético atravessado pela vigilância on-line descontrolada.

A experiência da personagem encontra eco na própria condição humana, já que fugir à exposição constante do meio digital é cada vez menos possível. O acúmulo e os excessos do real contrastam com o aspecto asséptico da interface digital e da existência on-line. Por trás da limpeza aparente, porém, há o caráter ansioso e assustador dessa interação.

No contexto marcado pela presença cada vez mais massiva do universo digital, a obra de Vitória Cribb lança luz em suas ambivalências e de nossa interação com ele. Sobretudo nos últimos anos, entre vídeos e instalações, a artista tem se dedicado a entender como o comportamento e a subjetividade humanos são afetados pelo desenvolvimento da tecnologia visual e da informação.

Suas narrativas visuais e digitais exploram avatares em 3-D, filtros de realidade aumentada, ambientes imersivos e animação digital para examinar as relações entre materialidade e imaterialidade, a noção de vigilância e de desvio de atenção, e a concepção de corpo digital. É usando da potência desses recursos que constrói sua linguagem, seus personagens, e suas narrativas. _A.T.

In *Bugs*, a solitary character desperately looks for ways to escape the agony of being observed by invisible entities in cyberspace. In this computer-animated sci-fi narrative, the artist explores the cyber-body shrouded in unrelenting online surveillance. The character's experience is echoed by the human condition itself, seeing as flight from constant digital exposure is becoming nigh impossible. The accumulation and excesses of the real contrast with the asepticism of the digital interface and online existence. But behind that apparent cleanness lies the triggering and terrifying nature of such interactions.

In a context ever-more clearly marked by an overwhelming digital world, Vitória Cribb sheds light on its ambivalences and our interactions with it. In videos and installations from recent years, the artist has concentrated on how human behavior and subjectivity are affected by the development of visual and information technologies.

Her visual and digital narratives use 3-D avatars to explore augmented-reality filters, immersive environments, and digital animation to examine relations between materiality and immateriality, the idea of surveillance and distraction, and the conception of the digital body. It is by harnessing the power of these resources that Cribb builds her language, characters, and narrative. _A.T.







Youqine Lefèvre

YUEYANG, CHINA, 1993

YUEYANG, CHINA, 1993

The Land of Promises [a terra das promessas] é um relato comovente da história familiar de Youqine Lefèvre. Com fotos de família e vídeos caseiros, o projeto narra a jornada de seis famílias belgas que viajaram à China em 1994 para adotar crianças de um orfanato na província de Hunan, uma delas a própria artista. A obra abrange as esferas pessoal e política, íntima e pública, navegando pelas nuances da política chinesa de controle de natalidade, implementada entre 1979 e 2015, e, em particular, da lei constitucional do filho único, que permitia aos casais ter uma única criança, com raras exceções.

Com lembranças mediadas pelo depoimento do pai adotivo da artista e dos demais pais e mães que viajaram com ele - e usando documentos oficiais, fotografias e vídeos das viagens do grupo em 1994, e de suas próprias viagens à província de Hunan, em 2017 e em 2019 -, a artista nos convida a explorar com ela as implicações das políticas chinesas de planejamento familiar e seu legado duradouro. Também mergulhamos em uma investigação pessoal sobre as noções de país, lar e pertencimento.

Conforme voltamos aos momentos iniciais da vida de Lefèvre, no que ela descreve como o “testemunho de um desejo de descobrir, de reconectar, de reivindicar a própria história”, aprendemos que a construção da memória pode ser uma prática coletiva mutante, submetida aos caprichos da história imperialista. _R.A.M.

Youqine Lefèvre's *The Land of Promises* is a moving account of the artist's own family history. Through family photos and home videos, the project narrates the journey of six Belgian families who traveled to China in 1994 to adopt children from an orphanage in Hunan Province, one of whom was the artist herself. The work straddles the personal and the political, the intimate and the public, as it navigates the nuances of China's birth-control policy, implemented between 1979 and 2015, and in particular the one-child policy which limited Chinese families to a single child, by constitutional mandate with few exceptions.

With memories mediated through retellings by Lefèvre's adoptive father, as well as the five other adoptive parents, plus official documents, photographs, and videos from the group's travels in 1994 and from her own trips back to Hunan Province, in 2017 and 2019, the artist invites us to explore with her the implications of China's family-planning policies and their enduring legacy. We also delve into a personal probe of the notions of nation, home, and belonging.

In what she describes as “a testimony of a desire to discover and reconnect, to reclaim one's own story”, we learn how memory-making can be a changeable collective practice, subject to the whims of imperial memory, as we reach back into the moments that formed Lefèvre's life. _R.A.M.







Zé Carlos Garcia

ARACAJU, BRASIL, 1973

ARACAJU, BRAZIL, 1973

Zé Carlos Garcia atua no campo da escultura, corrompendo símbolos da memória colonial – bandeiras, bustos, peças do mobiliário burguês – pela inscrição de marcas da tradição vernacular, de formas orgânicas e dos fazeres da artesanaria. O início de sua prática envolve uma taxidermia de enormes pássaros em queda livre, figuras oníricas que aludem a alguma estranha metamorfose.

A possibilidade da fabulação atravessa a poética do artista, marcada pela experiência de criação de carros alegóricos carnavalescos. Mas seu bestiário não cabe em nenhum enredo, deflagrando possibilidades narrativas paradoxais que envolvem vegetais, animais e sofisticados códigos culturais.

A obra selecionada para a Bienal nasce de uma pesquisa fundada na escolha da madeira – de reuso, encontrada, galhos secos do sertão de Sergipe, terra natal do artista. Frutas, espantalhos, carrancas e adornos são entalhados na madeira quase crua e permanecem sem acabamento ou cromatismo. São formas em transição, que podem espiralar em volutas barrocas ou voltar a ser galho.

O que surpreende, além da variedade de gestos – ora rápidos e rípidos, ora minuciosos – é a reversibilidade entre o repertório em formação e o vigor informal da matéria orgânica bruta. Aqui, um bode é entalhado no tronco retorcido de um eucalipto abatido no sítio do artista, na região serrana do Rio de Janeiro, numa opção de manejo voltada a restabelecer a vegetação original da Mata Atlântica. Do volume central brotam chifres, patas e um esplendor, que tensionam a oferenda simbólica com o movimento orgânico das plantas. _A.B.

Zé Carlos Garcia works in the field of sculpture, corrupting symbols of colonial memory—flags, busts, bourgeoisie furniture—with the marks of vernacular tradition, organic forms, and craft-work. In the beginning, his work revolved around taxidermy and the arrangement of enormous stuffed birds in free fall, dreamlike figures that alluded to a strange metamorphosis.

The possibility of fabulation pervades his poetic, informed by his experience working on the production of Carnival floats. But his bestiary allows for no theme other than paradoxical narratives involving vegetables, animals, and sophisticated cultural codes.

The work selected for the Biennial stems from research based on the choice of wood—reused, found, dry branches from the Sergipe backlands of his youth. Fruit, scarecrows, gargoyles, and adornments are carved into practically unfinished, unvarnished wood. They are forms in transition, which could spiral off into baroque statuary, or regress into tree limbs.

Besides the variety of gestures employed, which can be dashed or surgical, it's this reversibility between a repertoire in formation and the informal vigor of raw organic material that surprises the most. Here, a goat is carved out of the gnarled trunk of a eucalyptus tree felled on the artist's farm in the mountains of Rio de Janeiro, in a tactic meant to restore the original Atlantic Forest cover. From the bole of the tree shoot horns, legs, and a crown of emanating rays; resembling the organic movement of growing plants, they question the sacrificial offering of the tree. _A.B.



Troféu Trophy



Uma armadilha para peixes e imagens

Denilson Baniwa*

O troféu da 22ª Bienal Sesc_Videobrasil vem de uma armadilha indígena, que é comum a muitos povos do mundo, mas que no Brasil a gente chama de matapi. É uma armadilha para peixes, que é colocada na boca ou parte mais estreita de um rio ou lago. Ela captura peixes conforme a trama: se for mais aberta, captura peixes maiores e deixa passar os médios. Se for mais fechada, captura peixes menores e mais peixes. A partir dessa imagem, e da ideia da memória como ilha de edição, pensei em criar o troféu representando a intenção da pessoa que está por trás das lentes, e da própria lente, na captura de imagens.

Quando recebi o convite para fazer o troféu, comecei a pesquisar coisas que pudessem ser relacionadas à memória, ao corte, mas também ao meu objeto de trabalho, a temática indígena. Foi quando lembrei desse objeto, o cacuri, e do cacuri específico que se chama matapi. Cacuri e matapi são feitos da mesma maneira, mas têm formatos diferentes. Fiquei imaginando o cacuri como essa metáfora da captura, daquilo que filtra, do que sai e do que permanece. Como uma edição, mesmo. E do que depois nos serve como alimento: no caso do cacuri, o peixe; no caso da imagem, o resultado do filme.

Denilson Baniwa
Matapi, 2023

Escultura. Metal, 35,5 × 11 cm. Placa com os dizeres “Aé upisika sangaua, umbúri pá urupema upé” e “Filtrar as imagens como numa peneira” [Sculpture. Metal, 35,5 × 11 cm. Plaque containing the phrase “Filter images as if through a sieve” in Nheengatu and Portuguese]

A trap for fish and images

Denilson Baniwa*

The 22nd Biennial Sesc_Videobrasil trophy is based on an indigenous trap used by ethnicities the world over, but which is known in Brazil by the Tupi name *matapi*. It's a cylindrical fish trap placed at the mouth or in the narrowest stretch of a river or lake. The kind of fish it catches depends on the weave: wide spacing lets the smaller fish swim through while trapping only larger specimens, while a tighter bind captures more, but also smaller fish. With that image in mind, and thinking about the title of this edition—memory is an editing station—I had the idea of creating a trophy that represented the intention of the eye behind the camera lens, and the purpose of the lens itself, a trap for images.

When I was invited to design the trophy, I started researching things related to memory and editing, but also to the focus of my own work, all things indigenous. It was then that I remembered this object, the *cacuri*, and one specific *cacuri* called *matapi*. Both are made in the same fashion but in different formats. I imagined the *cacuri* as a metaphor for capture, something that filters, retaining and letting pass. A kind of editing. And what it keeps, feeds us. In the case of the *cacuri*, it's fish; in the case of the editing station, it's the finished film.

Quando a gente viu o protótipo, percebemos que a forma do objeto remete a uma projeção, saindo da lente do projetor para a parede; e também parece uma objetiva. Então, a imagem do cacuri para mim fez sentido; o sentido de entender o objeto a ser capturado, o método de captura, e de criar um mecanismo capaz de filtrar o que serve e o que não serve para o momento da gente. Acho que pescar com cacuri tem o mesmo significado de pescar com uma câmera, que captura o momento ali que a gente está interessado.

Uma parte do meu trabalho tem a ver com documentação. Já há um tempo tenho pesquisado documentações oficiais, do Estado brasileiro, em que aparecem corpos indígenas, e como se dá essa representação. E percebo que o cacuri usado pela história oficial deixa escapar detalhes importantes da história do Brasil. Quando tenho acesso a essas documentações, tento procurar o que foi escapado e o que foi capturado, e aí posso retirar o que acho desnecessário, para um ponto de vista indígena, ou acrescentar mais dados ao que já foi capturado.

O brasileiro comum aprendeu a história do Brasil e das populações originárias a partir da gravação no cérebro de imagens construídas ao longo do tempo. E essa gravação está muito impregnada com uma construção não real da presença indígena, tanto atual quanto histórica. Meu trabalho traz à tona essas imagens com inserções, rasuras ou exclusões, para tentar criar uma nova imagem, e escrever, ou sobrescrever, dados imagéticos na nossa memória. Isso tem a ver com esse sentido do cacuri.

* Em depoimento a Marcos Grinspum Ferraz e Giulia Garcia

When we saw the prototype, we realized that the shape was redolent of a projection stream, shooting from the lens and splaying on the wall; it also resembled a zoom lens. So, the image of the *cacuri* made sense to me; it spoke of the thing to be captured, the method of capture, and the creation of a mechanism capable of filtering out what didn't make the final cut. I think fishing with a *cacuri* is a lot like fishing with a camera, which captures the moment we want to keep.

A lot of my work has to do with documentation. For some time now, I've been researching official documents of the Brazilian state in which we see representations of indigenous bodies. My interest is not in the representations alone but in the manner of their production. As I see it, the *cacuri* used by our official history allows a lot of very important details of Brazilian history to escape through the mesh. When I am allowed to access these archives, I try to look for what slipped through or was thrown back post-capture, and what was retained, and that helps me sift out what I think is unnecessary from an indigenous perspective, or to add what I think is.

The average Brazilian learns the history of Brazil and its native populations from the curated images seared into the collective brain over time. This recording is impregnated with an unreal Indigenous presence, one not borne out by reality past or current. My work brings these images to the surface with insertions, erasures, or exclusions in a bid to create new images and write, or overwrite, image-inscribed data into our memory. That has a lot to do with this idea of the *cacuri*.

* In a talk with Marcos Grinspum Ferraz and Giulia Garcia

DENILSON BANIWA (Brasil, 1984) é indígena do povo Baniwa, nascido em Barcelos (AM) e radicado em Niterói (RJ). Artista, curador, designer, publicitário e articulador de cultura digital, foi um dos fundadores da Yandê, primeira rádio web indígena do Brasil. Como curador, esteve à frente de mostras como *Terra Brasilis: o agro não é pop!* (Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018) e *Nakoada: Estratégias para a arte moderna* (MAM-RJ, 2022). Expôs em instituições como Centro Cultural São Paulo, Museu Afro Brasil e MASP, em São Paulo; Centro de Artes Hélio Oiticica e MAR, no Rio de Janeiro; e Centro Cultural Banco do Brasil. Internacionalmente, participou da Bienal de Sydney (2020) e da mostra *Reinventing the Americas. Construct, Erase, Repeat*, no Getty Research Institute, Los Angeles (2022-23).

DENILSON BANIWA (Brazil, 1984), of Baniwa people, was born in Barcelos, Amazonas, and lives in Niterói, Rio de Janeiro. He is an artist, curator, designer, advertising creator, and digital-culture articulator. He is one of the founders of Yandê, Brazil's first indigenous web station. As a curator, his exhibitions include *Terra Brasilis: o agro não é pop!* (Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018) and *Nakoada: Estratégias para a arte moderna* (MAM-RJ, 2022). He has exhibited work at numerous institutions, including Centro Cultural São Paulo, Museu Afro Brasil, and MASP, in São Paulo; Centro de Artes Hélio Oiticica and MAR, in Rio de Janeiro; and Centro Cultural Banco do Brasil. Abroad, he featured at the Sydney Biennial (2020) and in the exhibition *Reinventing the Americas. Construct, Erase, Repeat*, at the Getty Research Institute, Los Angeles (2022-23).

PRÊMIOS

PRÊMIOS SESC DE ARTE

Oferecidas pelo Sesc São Paulo exclusivamente a artistas brasileiros, as duas premiações preveem a aquisição de obras, no valor de R\$ 50 mil cada uma, que passarão a integrar o Acervo Sesc de Arte Brasileira.

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA

WEXNER CENTER FOR THE ARTS / CINEMA E VÍDEO

(Columbus, Ohio, Estados Unidos)

Ligado à Universidade de Ohio, o Wexner é um laboratório multidisciplinar que se dedica à pesquisa em arte contemporânea. Suas residências artísticas contemplam diferentes disciplinas, enfatizando o compromisso de nutrir a experimentação e a expressão criativa, e fomentar as trocas entre artistas, a comunidade universitária e o público em geral. Além de uma residência, o prêmio prevê uma verba de 10 mil dólares, mais acesso a equipamentos de pós-produção, para a realização de uma obra audiovisual.

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA

CENTRO CULTURAL DO CARIRI

(Crato, Ceará, Brasil)

Inaugurado em 2022, o Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo é um espaço de discussão, promoção e fazeres das artes, da ciência e da cultura, aliados à tradição cultural e à contemporaneidade. Seu programa de residências fomenta trânsitos e deslocamentos entre produções artísticas, reconhecendo o Cariri enquanto potência criadora em diálogo com outras territorialidades e saberes. O prêmio é uma residência de dois meses no Centro e será dado a um artista latino-americano.

AWARDS

THE SESC ART PRIZES

Awarded by Sesc São Paulo exclusively to Brazilian artists, these two prizes disburse up to R\$50,000 apiece on the acquisition of works for the Sesc Brazilian Art Collection.

WEXNER CENTER FOR THE

ARTS FILM/VIDEO

RESIDENCY PRIZE

(Columbus, Ohio, United States)

Wexner is the University of Ohio's multidisciplinary laboratory for the exploration and advancement of contemporary art. Its artistic residencies cover a range of disciplines, underscoring a commitment to experimentation and creative expression and to fostering exchange among artists, the university community, and the general public. In addition to a residency, the award includes USD10,000 in funding and access to postproduction facilities and equipment for the completion of an audiovisual work.

CENTRO CULTURAL DO CARIRI

RESIDENCY PRIZE

(Crato, Ceará, Brazil)

Inaugurated in 2022, the Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo is a forum for discussion, promotion, and craft in the areas of the arts, science, and culture, allied with cultural tradition and contemporary practices. Its residency program cultivates interchange between artistic outputs, recognizing Cariri as a creative force in dialogue with other territorial identities and bodies of knowledge. The prize is a two-month residency at the Center and will be awarded to a Latin-American artist.

**PRÊMIO DE RESIDÊNCIA
INSTITUTO SACATAR
(Itaparica, Bahia, Brasil)**

Ponto de desembarque de mais de um terço das pessoas sequestradas na África e escravizadas, a Bahia é um marco da diáspora negra nas Américas. O Instituto Sacatar provoca seus artistas residentes a envolver-se e a criar inspirados por um ambiente onde histórias indígenas, africanas e europeias têm uma polinização rica e plural. Voltado a artistas residentes no Brasil, o prêmio oferecido na Bienal prevê uma residência de três meses no Instituto.

PRÊMIO O.F.F.

A fundação norte-americana Ostrovsky Family Fund, que incentiva iniciativas artísticas independentes em países como Estados Unidos, Israel e Brasil, oferece um prêmio em dinheiro de R\$ 35 mil a um artista de qualquer nacionalidade.

**INSTITUTO SACATAR
RESIDENCY PRIZE
(Itaparica, Bahia, Brazil)**

Port of arrival for over a third of all enslaved Africans shipped to Brazil, Bahia is a Diaspora landmark in the Americas. Instituto Sacatar encourages its resident artists to engage with and draw inspiration from this melting pot of Indigenous, African, and European histories, with their rich and plural cross-pollination. Tailored to artists based in Brazil, the prize awarded at the Biennial includes a three-month residency at the Institute.

THE O.F.F. PRIZE

The American Ostrovsky Family Fund, which fosters independent artistic initiatives in numerous countries, including the United States, Israel, and Brazil, awards a R\$35,000 cash prize to one winner, with no restrictions on nationality.

JÚRI DE PREMIAÇÃO

ADRIENNE EDWARDS (EUA) é curadora, pesquisadora e escritora. Atualmente, dirige a divisão de curadoria do Whitney Museum of American Art, em New York. Seus projetos curatoriais incluem *Blackness in Abstraction* (Pace Gallery, Nova York, 2016) e *The Story I Tell Myself*, exposição individual de Dave McKenzie (Whitney, 2021). Foi professora de história da arte e de estudos visuais na New York University, na New School e na Columbia University. Presidiu o júri da 59ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza (2022).

GABRIELA GOLDER (Argentina, 1971) é artista e curadora. Trabalha com vídeo, instalação, performance e intervenções *site specific*. Sua obra levanta questões relacionadas sobretudo a memória, identidade, violência institucional e o mundo do trabalho. Também é curadora do Programa Experimental de Cinema e Vídeo do Museu de Arte Moderna e diretora da BIM (Bienal da Imagem em Movimento), ambas em Buenos Aires. Entre outras premiações, seu trabalho recebeu menção honrosa na Bienal de Sharjah (2023) e o Tokyo Video Award (2002).

MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS (Cuba, 1959) é artista. Seu trabalho combina e cruza práticas artísticas diversas, incluindo fotografia, pintura, escultura, cinema, vídeo e performance. Diretamente influenciada pelas tradições, rituais e práticas de seus ancestrais, sua obra aborda questões históricas, da memória, de gênero e de religião. Realizou mostras individuais em instituições como MoMA (Nova York), o Museu de Arte de Indianápolis e a National Gallery do Canadá. Participou da 49ª e 55ª edições da Bienal de Veneza, da Bienal de Dacar

AWARDS JURY

ADRIENNE EDWARDS (USA) is a curator, scholar, and writer. She is currently Director of Curatorial Affairs at the Whitney Museum of American Art, in New York. Her curatorial projects include *Blackness in Abstraction* (Pace Gallery, New York, 2016) and Dave McKenzie's solo exhibition *The Story I Tell Myself* (Whitney, 2021). She has taught art history and visual studies at New York University, the New School, and Columbia University. She was President of the Jury for the 59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia in 2022.

GABRIELA GOLDER (Argentina, 1971) is an artist and art curator. She works in video, installation, performance, and site-specific interventions. Her works fundamentally raise questions related to memory, identity, institutional violence, and the world of labor. She is curator of the Museum of Modern Art's Experimental Program in Film and Video, and director of the Moving Image Biennial (BIM), both in Buenos Aires, Argentina. Her accolades include Honorable Mention at the Sharjah Biennial (2023) and the Tokyo Video Award (2002).

MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS (Cuba, 1959) is an artist. Her work combines and blends an array of artistic practices, including photography, painting, sculpture, film, video, and performance. Directly informed by the traditions, rituals, and practices of her ancestors, her work addresses issues relating to history, memory, gender, and religion. She has had solo shows at such institutions as MoMA (New York), the Indianapolis Museum of Art, and the National Gallery

(2004), dos Rencontres de Bamako (2022) e da documenta 14, e é uma das artistas comissionadas da 15ª Bienal de Sharjah (2023).

PATRICK FLORES (Filipinas, 1969) é professor do departamento de Estudos da Arte da Universidade das Filipinas e diretor-adjunto da National Gallery de Singapura. Foi curador-visitante da National Gallery of Art, em Washington, em 1999. Suas publicações incluem *Painting History: Revisions in Philippine Colonial Art* (1999); *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia* (2008); *Art After War: 1948-1969* (2015); e *Raymundo Albano: Texts* (2017). Foi o diretor artístico da Bienal de Singapura de 2019 e curador do Pavilhão de Taiwan da Bienal de Veneza em 2022.

VIVIAN OSTROVSKY (EUA, 1945) é curadora e cineasta. Seu trabalho frequentemente toma a forma de documentários reflexivos, ensaísticos e pessoais. Criou programas para a École des Beaux-Arts e a Light Cone (Paris), a Escola de Artes Visuais Parque Lage (Rio de Janeiro) e o Jerusalem Film Festival. Fundou a Cine-Femmes International, empresa focada em promover filmes realizados por mulheres, e deu início ao Projeto de Preservação do Cinema e do Vídeo Brasileiros, organização voltada a restaurar filmes e vídeos produzidos por artistas brasileiras entre 1960 e 1984.

of Canada and participated in the 49th and 55th editions of the Venice Biennale, the Dakar Biennale (2024), Bamako Encounters (2022), and documenta 14. She is one of the commissioned artists at Sharjah Biennial 15 (2023).

PATRICK FLORES (Philippines, 1969) is a professor at the University of the Philippines Department of Art Studies and is deputy director of the National Gallery, Singapore. He was visiting fellow at the National Gallery of Art in Washington D.C. in 1999. His publications include *Painting History: Revisions in Philippine Colonial Art* (1999); *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia* (2008); *Art After War: 1948-1969* (2015); and *Raymundo Albano: Texts* (2017). He was artistic director of the Singapore Biennial in 2019 and curator of the Taiwan Pavilion at the 2022 Venice Biennale.

VIVIAN OSTROVSKY (USA, 1945) is a curator and filmmaker whose work often takes the form of meditative and personal essay-type documentaries. She created programs for École des Beaux-Arts and Light Cone (Paris), Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro), and the Jerusalem Film Festival. She is founder of Cine-Femmes International, a company focused on the promotion of films made by women, and the initiator of the Brazilian Film and Video Preservation Project, an organization devoted to restoring films and videos made by Brazilian women artists from 1960 to 1984.

PRÉ-SELEÇÃO

AMANDA CARNEIRO (Brasil, 1985) é mestre em história social pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre gênero, iconografia e anticolonialismo. É curadora-assistente do MASP, em São Paulo, tendo participado da organização de exposições como *Abdias Nascimento: um artista panameficano* (2022) e *Histórias brasileiras* (2022).

ANA SOPHIE SALAZAR (Equador/Portugal, 1990) é curadora e escritora. Interessada no cruzamento de subjetividades nômades, multilíngues e transculturais, cofundou o Museum for the Displaced, que aborda questões como migrações forçadas e fronteiras políticas. Especializada em práticas curatoriais pela School of Visual Arts, Nova York, foi curadora assistente do NTU - Centre for Contemporary Art, Singapura (2016-2020).

NOMADUMA MASILELA (Alemanha) é artista e curadora. Sua pesquisa busca oferecer apoio crítico ao trabalho de artistas queer do Sul global. Formada em filosofia e história da arte pela Columbia University (Nova York), escreveu para catálogos de exposições como *Among Others: Blackness* (MoMA, 2019). Foi cocuradora da 10ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim (2018).

RAPHAEL FONSECA ver p. 29.

RENÉE AKITELEK MBOYA (Quênia, 1986) é escritora, curadora e cineasta. Seu trabalho examina a biografia e a narração de histórias como formas de pesquisa e produção. Preocupa-se com o papel crítico que a imagem passou a exercer como expressão estética da violência racial, reforçando a narrativa institucionalizada do corpo racializado como perigo

PRE-SELECTION

AMANDA CARNEIRO (Brazil, 1985) holds a master's degree in social history from Universidade de São Paulo, where she researched gender, iconography, and anticolonialism. She is assistant curator at MASP, in São Paulo, where she helped organize the exhibitions *Abdias Nascimento: um artista panameficano* (2022) and *Histórias brasileiras* (2022).

ANA SOPHIE SALAZAR (Ecuador/Portugal, 1990) is a curator and writer. Interested in the intermingling of nomadic, multilingual, and transcultural subjectivities, she cofounded the Museum for the Displaced, to tackle the issues of forced migrations and political borders. She specialized in curatorial practices at the School of Visual Arts, New York, and was assistant curator at NTU - Centre for Contemporary Art, Singapore (2016-2020).

NOMADUMA MASILELA (Germany) is an artist and curator. Her research aims to lend critical support to queer artists in the Global South. She holds a degree in philosophy and art history from Columbia University (New York) and has written catalogues for such exhibitions as *Among Others: Blackness* (MoMA, 2019). She co-curated the 10th Berlin Biennale for Contemporary Art (2018).

RAPHAEL FONSECA See p. 29.

RENÉE AKITELEK MBOYA (Kenya, 1986) is a writer, curator, and filmmaker. Her work addresses biography and storytelling as forms of research and production. Mboya is concerned with the

constante. Seus projetos mais recentes incluem *Sweet Like Honey* (Northern Corner Gallery, Musanze, 2022) e *A Glossary of Words My Mother Never Taught Me* (Cell Project Space, Londres, 2021).

SIDDHARTA PEREZ (Filipinas, 1987) é curadora e educadora, com interesse em trabalhos colaborativos, de caráter cultural e pedagógico, e em práticas decoloniais. Curadora de projetos contemporâneos da National University of Singapore, cultiva intensas interações com artistas, curadores, ensaístas, estudiosos, comunidades locais e espaços independentes de arte nas Filipinas, Camboja, Singapura e Indonésia,.

TEREZA JINDROVÁ (República Checa, 1988) é curadora, crítica e ensaísta. Relações interespecie, estereótipos de gênero no contexto da criação artística e articulações entre as ideias de cura, crença, razão e magia estão entre os temas que vem pesquisando em exposições como *Healing* (Czech Center, Berlim) e *Apparatus for a Utopian Image* (EFA Project Space, Nova York).

YING KWOK (Hong Kong) é curadora, com interesse em projetos colaborativos que envolvam artistas e comunidades. Formada em belas-artes pela Universidade Chinesa de Hong Kong e pela University of Arts de Londres, foi curadora do Pavilhão de Hong Kong na 57ª Bienal de Veneza e fundou o *Art Appraisal Club*, veículo on-line que cobre e resenha a programação de arte contemporânea em Hong Kong.

critical role that images have come to play as aesthetic expressions of racial violence, thus reinforcing the institutionalized narrative of the racialized body as a constant danger. Among her most recent projects are *Sweet Like Honey* (Northern Corner Gallery, Musanze, 2022) and *A Glossary of Words my Mother Never Taught Me* (Cell Project Space, London, 2021).

SIDDHARTA PEREZ (Philippines, 1987) is a curator and educator interested in collaborative work in culture and pedagogy, and in decolonial practices. She is a curator of contemporary projects at the National University of Singapore, cultivating intense exchange with artists, curators, essayists, scholars, local communities and independent art spaces in the Philippines, Cambodia, Singapore, and Indonesia.

TEREZA JINDROVÁ (Czech Republic, 1988) is a curator, critic, and essayist. Interspecies relations, gender stereotypes in the context of artistic creation, and articulations between the ideas of cure, belief, reason, and magic are among the themes she has been exploring in such exhibitions as *Healing* (Czech Center, Berlin), and *Apparatus for a Utopian Image* (EFA Project Space, New York).

YING KWOK (Hong Kong) is a curator interested in collaborative projects involving artists and communities. She graduated in Fine Arts from the Chinese University of Hong Kong and the University of Arts, London. She was curator of the Hong Kong Pavilion at the 57th Venice Biennale and founded *Art Appraisal Club*, an online publication that covers and reviews Hong Kong's contemporary-art scene.

Obras [Works]

ABDESSAMAD EL MONTASSIR

Galb'Echaouf, 2021
Vídeo [video], 18'43".
Direção de fotografia [cinematography]: Stephanos Mangriotis. Edição [editing]: Fatima Bianchi. Pós-produção [image calibration]: Raphaël Frauenfelder. Som e mixagem [sound design and mixing]: Matthieu Guillin.
Projeto apoiado por [project supported by] AFAC - The Arab Fund for Arts and Culture, Institut Français du Maroc, Pro Helvetia Cairo, Embassy of Foreign Artists, Le Cube - Independent Art Room e [and] La Maison Salvan.

ABDUL HALIK AZEEZ

stranger in a strange land, 2023
Instalação composta por vídeo em cinco canais [installation comprised of a five-channel video] (33'20") e publicação [and a publication]. Com apoio do [supported by the] Sharjah Art Foundation Production Grant.

ABU BAKARR MANSARAY

The Coronavirus, 2023
Desenho [drawing]. Lápis colorido sobre papel [colored pencil on paper], 200×150 cm.

ADRIAN PACI

Il Salto, 2014
Mosaico de mármore [marble mosaic], 200×262 cm.
Cortesia do artista e da galeria [courtesy of the artist and] Kaufmann Repetto, Milão/Nova York [Milan/New York].

AGNES WARUGURU

Untitled, 2023
Técnica mista [mixed media].

AILTON KRENAK

Onça, 1998
Pintura [painting]. Óleo sobre painel de eucatex [oil on Eucatex panel], 70×100 cm.

Peixe, 1998
Pintura [painting]. Óleo sobre painel de Eucatex [oil on Eucatex panel], 100×80 cm.

Lagarto, 1997
Pintura em papel artesanal [painting on handmade paper], 28×40 cm.

Aldeia, 1996
Pintura em papel artesanal [painting on handmade paper], 18×24 cm.

Morubiti, 1987
Serigrafia sobre papel vergê [silkscreen on laid paper], 45×60 cm.

Roda dos bichos, 1993
Serigrafia sobre papel artesanal [silkscreen on handmaid paper], 12×15 cm.

Tatu, 1994
Serigrafia sobre papel artesanal [silkscreen on handmaid paper], 10×15 cm.

Jacarezinho, 1996
Capivara, 1996
Tatu, 1996
Desenhos em nanquim sobre papel vegetal [China ink drawings on tracing paper], 9×6 cm cada [each].

ALI CHERRI

Seated Figure, 2022
Escultura [sculpture]. Máscara Mapico (Tanzânia), argila, areia, espuma, madeira, pigmentos [Mapico mask (Tanzania), clay, sand, foam, wood, pigments], 130 85×67 cm.
Cortesia do artista e da [courtesy of the artist and] Imane Fares Gallery.

Lion, 2022

Escultura [sculpture]. Arenito rosa de uma escultura de cabeça de leão rugindo (Inglaterra, século 16), argila, areia, espuma, madeira, pigmentos [pink sandstone from a sculpture of the head of a roaring lion (England, 16th century), clay, sand, foam, wood, pigments], 52×5×45 cm.
Cortesia do artista e da [courtesy of the artist and] Imane Fares Gallery.

Standing Figure, 2022
Escultura [sculpture]. Cabeça Nok de terracota (Nigéria, c. 500 a.C.), argila, areia, espuma, madeira, pigmentos [Nok terracotta head (Nigeria, c. 500 BC), clay, sand, foam, wood, pigments], 88×25×40 cm.
Cortesia do artista e da [courtesy of the artist and] Imane Fares Gallery.

ALICJA ROGALSKA

News Medley, 2020
Vídeo [video], 9'31". Com [with] Katalin Erdődi, Réka Annus e [and the] Women's Choir of Kartal. Fotografia e edição [cinematography and editing]: Árpád Horváth. Som [sound design]: István Perger. Mixagem [mixing]: Martin Clarke. Cor [color grading]: Ádám Halász.

ANDRÉS DENEGRI

Aula Magna (16mm²∞), 2018
Instalação com projeção de filme em 16 mm [installation comprised of 16 mm film projection], 5'. Som [sound design]: Pablo Denegri.

ANDRO ERADZE

Raised in the Dust, 2022
Vídeo [video], 8'16".
Direção de fotografia [cinematography]: Tato Kotetishvili. Assistentes de câmera [camera assistants]: Gigi Butkhuzi, Bacho Iakobidze. Assistente de direção [assistant director]: Teimuraz Eristavi. Coordenador de produção [production manager]: Nino Chkikvishvili. Cor [color grading]: Nodar Nozadze. Desenho de som [sound design]: Nika Paniashvili, Makkari Gogoladze. Eletricista [gaffer]: Archil Samkharadze. Maquinistas [grip]: Bajani Laliashvili, Bidzina Chkhaidze, Mikheil Saganelidze. Efeitos especiais [special effects]: Giorgi Shvelashvili, Giorgi Tagauri, Soso Gvasalia. Assistentes de produção [production assistants]: Gogita Guluashvili, Lasha Guluashvili. Motoristas [drivers]: Kakha Gugushvili, Lasha Kiladze, Giorgi Janelidze, Giorgi Zakaidze. Agradecimentos especiais a [special thanks to]: Oto Chapidze, Masho Bukhrashvili, Nathalia Basilaia, Andria Basilaia, Goga Devdariani, Mevlud Robakidze, Rustavi City Hall. Trabalho concebido e produzido graças ao programa [artwork conceived and produced thanks to the program] Biennale College Arte 2021-2022, Bienal de Veneza [Venice Biennale]. Cortesia do artista e da [courtesy of the artist and] SpazioA Gallery.

ANNA HULAČOVÁ*Hydro Hybrids*, 2023

Escultura [sculpture].

Concreto, cerâmica e fibra de vidro [concrete, ceramics, and fiberglass].

Tractor Engine,

150 × 160 × 90 cm.

Tractor Exhaust,

34 × 198 × 50 cm.

Water Seeker, 180 × 90 × 90 cm.*Kolchozhadra*, díptico

[diptych], 10 × 165 × 75 cm,

32 × 175 × 70 cm.

Cortesia da artista e da galeria [courtesy of the artist and] Hunt Kastner, Praga [Prague].

ANTONIO PICHILLA**QUIACAIN***Abuela*, 2018

Têxtil [textile]. Tear de pedal

[pedal loom]. Seda e fios

de lã [silk, woolen yarn],

170 × 100 × 10 cm.

Semilla, 2020

Têxtil [textile]. Fio de lã com

tingimento químico [wool

yarn, chemical dyeing],

220 × 140 × 10 cm.

Cuatro puntos cardinales,

2022

Têxtil [textile]. Fios de lã

com tingimento químico

[wool yarn, chemical dyeing],

160 × 220 × 7 cm.

ARTURO KAMEYA*Pido la palabra II*, 2021

Instalação composta por

balde de zinco, entulho,

bombas de espuma,

cerâmica, tripés de aço,

painel de LED, caixas de som

[installation comprised of

zinc buckets, rubble, foam

bombs, ceramics, steel

tripods, LED panel, speakers],

250 × 140 × 80 cm.

Cortesia do artista e da galeria

[courtesy of the artist and]

GRIMM, Amsterdã/Londres/

Nova York [Amsterdam/

London/New York].

BO WANG*The Revolution Will Not Be**Air-Conditioned*, 2022

Vídeo [video], 27'.

BROOK ANDREW*WIRA MEMORY / NENHUMA**MEMÓRIA*, 2023

Instalação composta por

pintura de parede e escultura

de neon [installation

comprised of wall painting

and neon sculpture],

3,5 × 14,30 m aprox. [approx.].

CAMILA FREITAS*Aparição*, 2023

Vídeo [video], 24'46".

Direção, concepção e

fotografia [Concept, direction,

and cinematography]:

Camila Freitas. Montagem

[editing]: Alexandre Leco

Wahrhaftig. Edição de som

[sound editing]: Juruna

Mallon. Mixagem [mixing]:

Vitor Moraes. Produção

executiva [executive

production]: Lara Lima.

Produzido por [produced by]:

Lira Cinematográfica, Camila

Freitas.

CERCLE D'ART DES**TRAVAILLEURS DE****PLANTATION CONGOLAISE****(CATPC)**

Instalação composta por

esculturas e NFT [installation

comprised of sculptures and

NFT).

White Cube Lusanga,

2020. Escultura [sculpture].

Impressão 3-D em polímero

derivado da cana-de-açúcar

[3-D printing on sugarcane

polymer], 67 × 65 × 57 cm.

The Art Collector, 2015.

Escultura [sculpture].

Impressão 3-D em PLA,

polímero derivado da cana-

de-açúcar [3-D printing on

PLA (sugarcane polymer)],

120 × 65 × 62 cm.

Capitaliste Attaque, 2020.

Escultura [sculpture].

Impressão 3-D em PLA,

polímero derivado da cana-

de-açúcar [3-D printing on

PLA (sugarcane polymer)],

75,5 × 73 × 120 cm.

Balot NFT, 2022. Loop.**DOPLGENDER***Fragments Untitled*, 2012-Vídeo [video]. *Fragments**Untitled #1*" (2012, 6'50");*Fragments Untitled #2*" (2014,6'10"); *Fragments Untitled**#3*" (2015, 6'24"); *Fragments**Untitled #6*" (2022, 6').**EDUARDO MONTELLI***Erupulsão*, 2022

Vídeo [video], 11'48".

EURIDICE ZAITUNA KALA*Personal, Archives: an**Exercise on Emotional**Archeologies*, 2020

Instalação [installation].

Transfer de fotografia sobre

vidro, fotografia, placas de

vidro, pintura, molduras

metálicas, gravura, desenhos

[phototransfer on glass,

photographs, glass panels,

painting, metallic framings,

print, drawings]. Dimensões

variáveis [dimensions

variable]. Cortesia da artista e

da [courtesy of the artist and]

Agagp, Paris/CNAP.

FAFSWAG ARTS**COLLECTIVE***FAFSWAGVOGUE.COM*, 2017

Vídeo interativo [interactive

video]. Tela de LED [LED

screen], trackpad. Disponível

em [available at]: [https://](https://fafswagvogue.com)fafswagvogue.com.**FROIID***O pulo do gato*, 2023

Instalação [installation].

Rap guiado por inteligência

artificial [AI-guided rap],

painéis de LED, caixas de

som [LED panels, speakers].

Versos e gravações [lyrics

and recordings]: Matéria

Prima. Beats: Barulhista.

Programação [programming]:

Antônio Mozelli.

GABRIELA PINILLA*Guerrillera, montaña,**compañera*, 2023

Pintura mural [mural painting],

6 × 8,71 m, livro [book].

GUADALUPE ROSALES*Tezcatlipoca*, 2022

Objeto [object]. Aço com

pintura eletrostática, tinta

esmalte, folha de prata, fita

Washi com glitter, espelho

gravado, espelho bidirecional

gravado, dados de acrílico,

estatueta de plástico, luz LED

[powder-coated steel, enamel

paint, silver foil, Washi tape

with glitter, engraved mirror,

engraved bidirectional mirror,

acrylic dice, plastic statuette,

LED light], 203 × 92 × 7 cm.

Cortesia de [courtesy of]

Sherry e [and] Joel McKuin.

Dreaming Casually, 2022

Objeto [object]. Aço com

pintura eletrostática, tinta

esmalte, folha de prata, fita

Washi com glitter, espelho

gravado, espelho bidirecional

gravado, dados de acrílico,

estatueta de plástico, luz LED

[powder-coated steel, enamel

paint, silver foil, Washi tape

with glitter, engraved mirror,

engraved bidirectional mirror,

acrylic dice, plastic statuette,

LED light], 128 × 128 × 8 cm.

Cortesia de [courtesy of]

Liana e [and] Michael Krupp.

HSU CHE-YU

Lacuna, 2018

Vídeo [video], 40'31".

ISAAC CHONG WAI

Thirteen Crying People in North Korea (2011), 2022

Sixty-One Crying People in North Korea (2011), 2022

Three Crying People in China (1976), 2022

Nine Crying People in North Korea (2011), 2022

Eleven Crying People in China (1976), 2022

Fourteen Crying People in North Korea (1994), 2022

Twenty-One Crying People in North Korea (2011), 2022

Objetos [objects]. Serigrafia em papel *fine art*, corrente e barra de metal [photographs printed on fine art paper, cable chain, and metal bar], 56,5 × 75,5 cm.

Cortesia do artista [courtesy of the artist], Burger Collection e [and] Zilberman.

IWANTJA ARTS

Kaylene Whiskey

Wai Cat Lady, 2021

Pintura [painting]. Acrílica sobre linho [acrylic on linen], 122 × 81 cm.

Cortesia da artista [courtesy of the artist], Iwantja Arts e [and] Fort Gansevoort.

Dolly and Catgirl, 2021

Pintura [painting]. Acrílica sobre linho [acrylic on linen], 112 × 101 cm.

Cortesia da artista [courtesy of the artist], Iwantja Arts e [and] Fort Gansevoort.

Tiger Yaltangki

Malpa Wiru (831), 2021

Pintura [painting]. Acrílica sobre linho [acrylic on linen], 122 × 152 cm.

Cortesia do artista [courtesy of the artist], Iwantja Arts e [and] Fort Gansevoort.

Malpa Wiru (833), 2021

Pintura [painting]. Acrílica sobre linho [acrylic on linen], 122 × 152 cm.

Cortesia do artista [courtesy of the artist], Iwantja Arts e [and] Fort Gansevoort.

Vincent Namatjira

Elizabeth and Vincent (on Country), 2021

Pintura [painting]. Acrílica sobre linho [acrylic on linen], 152 × 122 cm.

Cortesia do artista [courtesy of the artist], Iwantja Arts e [and] Fort Gansevoort.

Albert Namatjira Meets Queen Elizabeth II and Prince Philip, Canberra, 1954, 2021

Pintura [painting]. Acrílica sobre linho [acrylic on linen], 122 × 91 cm.

Cortesia do artista [courtesy of the artist], Iwantja Arts e [and] Fort Gansevoort.

JANAINA WAGNER

Quebrante, 2023

Vídeo [video], 18'. Direção, roteiro e produção [direction, screenplay, production]:

Janaina Wagner. Fotografia [cinematography]:

Lucas Barbi. Montagem [editing]:

Yuyan Wang, Janaina Wagner.

Som direto [direct sound]: Raphael Coutinho. Produção local [local production]:

Beatriz Morbach.

Projeto contemplado pelo

[the project was awarded

by] ProAC Expresso 2022,

Governo do Estado de São

Paulo e [and] Secretaria da

Cultura, Economia e Indústria

Criativas do Estado de São

Paulo.

JOSUÉ MEJÍA

iRumbo al norte, rumbo al futuro!, 2022-2023

Instalação [installation].

Diorama 1, estrada de ferro [railway track],

19 × 180 × 190 cm; diorama 2,

mesa com maquete de trem e minitela [table with scale-model train and mini screen],

180 × 180 × 65 cm; diorama 3,

mesa com toca-discos

[table with record player],

130 × 50 × 50 cm; lousa com

desenhos [blackboard with

drawings], 90 × 150 cm.

JULIA BAUMFELD

Era, 2023

Instalação composta pelos vídeos [installation comprised of the videos] *Todas as casas*

menos a minha (2018, 20'); *Era*

(2017, 8'); *Verde engano*

(2015, 7'); *O que quero*

guardar (2020, 3'40"); e [and]

Hidrogênio (2022, 5'), frames

de VHS impressos em papel

de algodão e vinil adesivo

[VHS frames printed on

cotton paper and adhesive

vinyl]. Dimensões variáveis

[dimensions variable].

KAREL KOPLIMETS,

MAIDO JUSS

Flat Circle, 2019

Instalação [installation].

Vídeo, loop, 16 monitores,

estrutura de metal [video,

loop, 16 monitors, and metallic

structure].

KENT CHAN

Heat Waves, 2021

Vídeo em dois canais [two-channel video], 21'20".

LA CHOLA POBLETE

La Virgen de los Lirios, 2023

Nuestra Señora de la

Ansiedad, 2023

Nuestra Señora de los Dolores, 2023

Pinturas [paintings]. Aquarela,

acrílica, grafite e tinta sobre

papel [watercolor, acrylic,

graphite, and ink on paper],

200 × 152 cm cada [each].

Coleção privada [private

collection of] Pasto Galería

Buenos Aires.

LEILA DANZIGER

O que desaparece, o que

resiste, 2023

Instalação [installation]. Banca

de jornal [newstand]; carimbo

e impressão solar sobre jornal

apagado [stamp and solar

print on faded newspaper],

54 × 32 cm, 56 × 44 cm, da

série [from the series] *Diários*

públicos (2001-2023); e

vídeos [and videos]: *Diários*

públicos (2010, 4'20"); *Vanitas*

(2011, 4'24"); *When a Man's*

Castle Is a Storage Room

(2011, 1'10").

LUCIANO FIGUEIREDO,

ÓSCAR RAMOS,

WALY SALOMÃO

Fa-tal, 1971

Violeto, 1971

Têxteis [textiles]. Costura

e aplicação sobre tecido

[sewing and application on

fabric], 120 × 880 cm cada

[each].

MAISHA MAENE

Mulika, 2022

Vídeo [video], 13'47".

Produção e edição [produced and edited by] Leo Nelki.

Direção de fotografia

[cinematography]: TD Jack

Muhindo. Segunda câmera

[second camera]: Eli Maene.

Assistente de fotografia

[assistant cinematographer]:

Justin Kasereka. Operadores de drone [drone operators]: Chris Horsley, Michel Lunanga. Figurinos [costumer designer]: Isaac Bahati. Música [music]: Don Zilla, Jack Moran. Técnico de som [sound recordist]: Tavis Kakule Muhesi. Texto em off [voiceover text]: Koko Kabamba. Tradução [translation]: Eliora Henzler. Cor [colorist]: Valerio Morini. DCP: Michal Tomaszewski. Agradecimentos especiais [special thanks to]: Robert Levy, Isabelle Duvigneaud, Terry Duffy, Max Nelki Gopfert, Chris Horsley, Aleksandra Lawska, Suzy Gillett, Bazirake Maene Pascal, Denise Ngende, Petna Ndaliko, Nyege Tapes, Bboxx DRC, Uhuru Film Company, Bomoyi Art Center, Lac Kivu Lodge, Latlong International. Realizado em parceria com [undertook in partnership with] Trust Merchant Bank. Apoiado por [supported by] Terry Duffy Art Foundation, British Art & Design Association.

MAKSAENS DENIS

Mes rêves / My Dreams, 2021
Vídeo [video], 21'19". Música [music]: Micheline Laudun Denis, Edouard de la Destroy. Dançarinos [dancers]: Jean Junior Valbrun, Steeven Labadee, Rudlem Bazile, Schneiderson René. Imagens [images]: Josue Charles, Andreas Steinberg, Maksaens Denis. Apoio financeiro [financial support]: Fokal, Laboratoire Arts Contemporain, Port-au-Prince, Haiti.

MARIE-ROSE OSTA

Thouma Ya'ti Al Zalam / Then Came Dark, 2021
Vídeo [video], 15'. Direção de fotografia [cinematography]: Marie-Rose Osta, Mu'taz Salloum. Co-produção [co-producers]: DB Studios Beirut, The Postoffice, Mutaz Salloum. Produtores associados [associate producers]: Anchor Films. Elenco [cast]: Ali Jamil, Hussein Khalaf. Produção executiva [executive producer]: Mu'taz Salloum. Engenheiro de som [sound engineer]: Wissam G. Tayyem. Edição [editing]: Marie-Rose Osta, Rakan Mayasi. Consultor de edição [editing consultant]: Simon El Habre. Música [music]: Subchamber Ensemble OONA. Desenho de som e mixagem [sound design and mixing]: Lama Sawaya. Sonoplastia [foley artist]: Marita Sbeih. Cor [color grading]: Sherine Senno. Arte 2D [2D artist]: Liliya Helou, Mahmoud Korek. Finalização digital [DIT finish]: Mounir Al Mahmoud, Leah Zouein. Pôster [poster]: Peter Aoun.

MAURÍCIO CHADES

Cemitério verde, 2023
Vídeo [video], 24'46". Com [with] Lavina Chades e incontáveis outros seres [and countless other beings]. Argumento [story]: Maurício Chades, Lavina Chades, Ricardo Duarte Filho. Música e desenho de som [music and sound design]: Ramiro Galas. Câmera, edição, edição de som, cor e animação [camera, editing, sound editing, color grading, and animation]: Maurício Chades.

MAYANA REDIN

Astronauta e cosmonauta, 2023
Instalação composta por esculturas e vídeo [installation comprised of sculptures and video], 14'. Montagem [editing]: Mayana Redin, Hermano Callou. Som [sound design]: Bernardo Girauta. Finalização [post-production]: Helena Lessa.

MELLA JAARSMA

Trouble Skirts, 2023
Instalação [installation]. Algodão, cascas de coco, couro, tecido de casca de árvore, ferro, fibra de palmeira, impressão digital em tecido [cotton, coconut shells, leather, tree-bark fabric, iron, palm fiber, digital printing on fabric]. Dimensões variadas [dimensions variable].

MOOJIN BROTHERS

The Trace of the Box - Technicalized Good People, 2022
Vídeo [video], 6'30".

NATALIA LASSALLE-MORILLO

Retiro, 2019
Instalação com três canais de vídeo [three-channel video installation], 40'30".

NOLAN OSWALD DENNIS

A Recurse for Three Oceans, 2023
Instalação composta por papel de parede com anotações, objetos variados, água local [installation comprised of annotated wallpaper, sourced objects, local water].

PAMELA CEVALLOS

Corrientes de retorno, 2021-2023
Instalação composta por 48 réplicas dos achados arqueológicos *Gigantes da Bahia* [installation comprised of 48 replicas of the archeological findings known as *Gigantes da Bahia*]. Barro cozido e tinta acrílica [clay and acrylic], dimensões variadas [dimensions variable]. Colaboração com [in collaboration with] Javier Rivera e [and] Andrés López.

PENG ZUQIANG

Sight Leak, 2022
Vídeo [video], 12'15". Cortesia do artista e do [courtesy of the artist and] Antenna Space, Xangai [Shanghai]. Comissionado por [comissioned by] Macalline Art Center.

RODRIGO MARTINS

Descanso, 2023
Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 160 x 145 cm.

Alongamento, 2023

Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 150 x 110 cm.

Canga, 2023

Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 113 x 118 cm.

Galhos, 2023

Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 140 x 140 cm.

Jardim, 2023

Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 60 x 40 cm.

Pérolas, 2023

Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 40 x 30 cm.

Torcicolo, 2023
Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 30 × 20 cm.

Nuca, 2023
Pintura [painting]. Óleo sobre tela [oil on canvas], 18 × 15 cm.

SADA [REGROUP]
Sada [regroup], 2023
Vídeo [video], 55'04".
Composto por [comprised of]: Sajjad Abbas, *Water of Life* (2022, 13'05"); Ali Eyal, *The Blue Ink Pocket* (2022, 11'15"); Sarah Munaf, *Journey Inside a City* (2022, 10'13"); Bassim Al Shaker, *Barbershop* (2022, 7'57"); Rijin Sahakian, *Anthem* (2022, 8'53").
Comissionada pela [commissioned by] documenta fifteen.

SAMUEL FOSSO
70s Lifestyle Series, 1974-1978
Fotografia [photography].
12 impressões sobre papel algodão [12 prints on cotton paper], 50 × 50 cm (cada) [each]. Cortesia [courtesy] JM Patras, Paris, e [and] Grace Wales Bonner.

Fosso Fashion, 2021
Fotografia [photography].
12 impressões sobre papel algodão [12 prints on cotton paper], 50 × 50 cm (cada) [each]. Cortesia [courtesy] JM Patras, Paris, e [and] Grace Wales Bonner.

SEBA CALFUQUEO
¿Chumal elkaniengeal? / ¿Para qué guardar? / Why saving?, 2022
Vídeo [video], 12'.
Em colaboração com [in collaboration with] Cristián Vargas Paillahueque.
Animação 3D [3D animation]: Valentina Riquelme.

SOFIA BORGES
53, 2022
Vídeo [video], 14'50". Roteiro [screenplay]: Ayres Veríssimo Major, Domingos de Barros, Honório Soares, Inocência Costa, Sofia Borges. Imagens [images]: Afonso Gaudêncio, Gonçalo Ferreira. Montagem [editing]: Sofia Borges. Som [sound]: Bernardo Theriaga, Rui Viana Pereira. Diálogos [dialogue]: Sofia Borges, Ayres Veríssimo Major.
Testemunhos [testimonials]: Ayres Veríssimo Major, Germina de Pantufo, Honório Soares, senhor Figueira, senhor Igreja, Sebastião Rosário. Direção de atores [acting directors]: Sofia Borges, Domingos de Barros. Consultoria [consultant]: Ayres Veríssimo Major.
Tradutores de Santomé [Santomé translators]: Ayres Veríssimo Major, Sara David Lopes. Produção [producers]: Oxaláfilmes, Sofia Borges, Admilton Nascimento, Luís Morais.
Parceiro institucional [institutional partner]: Direção Geral de Cultura / Ministério de Turismo, Cultura e Hotelaria de São Tomé e Príncipe.
Apoio financeiro [financial support]: Fundação Calouste Gulbenkian, Programa Garantir Cultura, Ministério da Cultura de Portugal. Apoio institucional [institutional support]: Direção Geral de Turismo de São Tomé e Príncipe, Câmara Distrital de Cantagalo, Câmara Distrital de Lobata. Apoio logístico [logistical support]: Casa da Cultura / Comando Distrital de Cantagalo, 22ª Bienal Sesc_Videobrasil [22nd Biennial Sesc_Videobrasil], Comando Distrital de Lobata, Comunidade de Fernão Dias, Comunidade de Santa Margarida, Mucumbli Explore.

TANG HAN
Pink Mao, 2020
Vídeo [video], 22'30".

THI MY LIEN NGUYEN
FROM WITHIN, 2023
Instalação composta por papel de parede e quatro fotografias [installation comprised of wallpaper and four photographs] (75 × 50 cm, 45 × 30 cm, 107 × 160 cm, 40 × 60 cm).

TIRZO MARTHA
Republic of the Caribbean, 2023
Instalação, técnica mista, vídeo [mixed-media installation, video], 18'10".

TROMARAMA
Febie Babyrose, Herbert Hans, Ruddy Hatumena
Soliloquy, 2018
Instalação composta por luminárias, software, redes sociais e *pallets* [installation comprised of lamps, software, social media, wood pallets]. Cortesia do [courtesy of] Sifang Art Museum, Nanquim [Nanjing], China.

UJJWAL KANISHKA
UTKARSH
Special Service, 2017
Vídeo [video], 18'25".

VIRGÍLIO NETO
Sem título, 2023
Instalação [installation].
Desenho e pintura sobre papel, tela e parede [drawing and painting on paper, canvas, and wall]. Dimensões variáveis [dimensions variable].

VITÓRIA CRIBB
BUGs, 2022
Instalação composta por animação digital [installation comprised of digital animation] (5'40") e impressão digital em papel de parede [and digital print on wallpaper].

YOUQINE LEFÈVRE
The Land of Promises, 2023
Instalação composta por papel de parede, fotografias e vídeo [installation comprised of wallpaper, photographs, and video], 20'55". Dimensões variáveis [dimensions variable].

ZÉ CARLOS GARCIA
Bode, 2023
Escultura [sculpture]. Madeira [wood], 110 × 230 × 170 cm.

CRÉDITOS DE IMAGEM [IMAGE CREDITS]

Todas as fotos de obras aparecem por cortesia dos artistas [pictures of all artworks appear by courtesy of the artists].

ABU BAKARR MANSARAY
p. 37 Foto [photo] Maurice Aeschmann. Cortesia de [courtesy of] The Jean Pigozzi African Art Collection.

ADRIAN PACI
p. 39 Foto [photo]: Roberto Marossi.

AILTON KRENAK
p. 45 Foto [photo]: Ricardo Amado.

ANNA HULAČOVÁ
p. 61 Foto [photo]: Michal Czanderle. Cortesia da [courtesy of] Hunt Kaster, Praga [Prague].

ANTONIO PICHILLA QUIACAIN
pp. 63-65 Fotos [photos]: René De Carufel.

ARTURO KAMEYA
pp. 67-69 Fotos [photos]: LNDWStudio.

BROOK ANDREW
p. 75 Foto [photo]: Dianna Snape. The Ian Potter Centre, The National Gallery of Victoria, Melbourne.

CERCLE D'ART DES TRAVAILLEURS DE PLANTATION CONGOLAISE (CATPC)
p. 79 Cortesia de [courtesy of] Human Activities.

DENILSON BANIWA
p. 252 Foto [photo]: Ricardo Amado.

DOPLGENDER
p. 81 Foto [photo]: Uroš Miloradović.

EURIDICE ZAITUNA KALA
pp. 87-89 Fotos [photos]: Aurélien Mole, Agap, Paris/CNAP. *Je suis l'archive*, 202, Villa Vassiliev, Paris.

FAFSWAG ARTS COLLECTIVE
p. 91 Cortesia dos artistas e da [courtesy of the artists and] Piki Films.

GUADALUPE ROSALES
p. 99 Foto [photo]: Paul M. Salveson. Cortesia da artista e de [courtesy of the artist and] Commonwealth and Council, Los Angeles/Cidade do México [Mexico City]. Pp. 100-101 Foto [photo]: Ian Byers-Gamber. Cortesia da artista e de [courtesy of the artist and] Commonwealth and Council, Los Angeles/Cidade do México [Mexico City].

ISAAC CHONG WAI
pp. 115-117 Fotos [photos]: Kayhan Kaygusuz. *Isaac Chong Wai: If we keep crying, we will go blind*, Zilberman Selected, Istanbul, Turquia [Istanbul, Turkey], 2022.

JOSUÉ MEIJIA
p. 127 Fotos [photos]: Ruben Garay. Cortesia de [courtesy of] guadalajara90210, Cidade do México [Mexico City], 2022.

LEILA DANZIGER
p. 143 Foto [photo]: Leila Danziger. *Campus (Des) situado*, UERJ, Rio de Janeiro, 2011. Pp. 143-145 Fotos [photos]: Wilton Montenegro. *Imagetexte 4*, Espace Topographie de l'art, Paris, 2016.

LUCIANO FIGUEIREDO, ÓSCAR RAMOS, WALY SALOMÃO
p. 147 Foto [photo]: Mário Grisolli. *Gráfica Poética - Luciano Figueiredo e Óscar Ramos*, Futuros - Arte e Tecnologia (Oi Futuro), Rio de Janeiro, 2023.

MELLA JAARSMA
pp. 83-85 Fotos [photos]: Mie Cornoedus.

NATALIA LASSALLE-MORILLO
p. 189 Fotos [photos]: Diana Larrea, Terrence Price.

NOLAN OSWALD DENNIS
p. 191 Foto [photo]: Hendrik Zeitler. *Xenolith Field (Chart)*, 2021. Cortesia de [courtesy of] Boras Konstmuseum, Boras, Suécia [Sweden].

PAMELA CEVALLOS
pp. 193-195 Fotos [photos]: Ricardo Bohórquez. Bial de Cuenca [Cuenca Biennial], Museo Remigio Crespo Toral, Cuenca, Equador [Ecuador], 2021.

PENG ZUQIANG
p. 197 Cortesia do artista e do [courtesy of the artist and] Antenna Space.

TANG HAN
pp. 215-217 Cortesia do artista e da [courtesy of the artist and the] Contemporary Art Collection, RFA [Federal Republic of Germany].

TROMARAMA
pp. 225-227 Cortesia dos artistas e de [courtesy of the artists and] Kiang Malingue. *Extra Extra Ordinary*, 2018, Museum of Contemporary Art and Design, Manila, Filipinas [Philippines].

ZÉ CARLOS GARCIA
p. 251 Foto [photo]: Mário Grisolli.

22ª BIENAL SESC_VIDEOBRASIL

ESPECIAL 40 ANOS

**A memória é uma
ilha de edição**

22nd BIENNIAL SESC_VIDEOBRASIL

40-YEAR SPECIAL

**Memory Is an
Editing Station**

direção e curadoria
[director and curators]

direção artística
[artistic director]
SOLANGE OLIVEIRA FARKAS

curadores [curators]
RAPHAEL FONSECA
RENÉE AKITELEK MBOYA

curadoras de pré-seleção
[pre-selection curators]
AMANDA CARNEIRO
ANA SOPHIE SALAZAR
NOMADUMA MASILELA
SIDDHARTA PEREZ
TEREZA JINDROVA
YING KWOK

assistentes de curadoria
[assistant curators]
AMANDA TAVARES
BRENO DE FARIA

especial 40 anos
[40-year special]

curadores [curators]
ALESSANDRA
BERGAMASCHI
EDUARDO DE JESUS

pesquisa [research]
AMANDA TAVARES
HARRANA DE KÁSSIA
SANTOZ
REGIS ALVES

direção de arte [art director]
JULIA CONTRERAS

edição de vídeo
[video editing]
TOM BUTCHER CURY

videoteca [videoteque]
ANDREI THOMAZ
FABIO KAWANO

biblioteca ideal [ideal library]
REGIS ALVES

public programs
[programas públicos]

curadoria [curator]
RENÉE AKITELEK MBOYA

coordenação [coordination]
AMANDA REIS TAVARES

convidados [guests]
ANNA BELLA GEIGER
AVA ROCHA
AYRSON HERÁCLITO
CARLOS NADER
EDER SANTOS
GABRIEL PRIOLLI
LÍVIA BENEDETTI (aarea)
LUCAS BAMBOZZI
LUCILA MEIRELLES
MARCELA VIEIRA (aarea)
MOISÉS PATRÍCIO
NAINE TERENA
REGINA SILVEIRA
RITA MOREIRA
RIVANE NEUENSCHWANDER
SABRINA MOURA
VINCENT CARELLI
VIRGÍNIA DE MEDEIROS
VIVIAN OSTROVSKY

produção [production team]

produção executiva
[executive producer]
CARLA SOUZA POPPOVIC

coordenação de produção
[production coordinators]
CASSIA ROSSINI
MARCOS FARINHA

produtoras [producers]
KAMYLIA BELLI
LARISSA SOUTO
SAMANTHA ALVES

logística [logistics]
KAREN KOPITAR

tecnologia [technology]
ANDERSON ARAÚJO

consultoria audiovisual
[audiovisual consultant]
PATRICIA MESQUITA
MIT ARTE

consultoria acústica
[acoustics consultant]
MIGUEL GALINDO

produtor técnico
[technical producer]
ADRIANO ALMEIDA

expografia [expography]

desenho de exposição
[exhibition design]
ANDRE VAINER ARQUITETOS
THAIS PIVA REYES,
TIAGO WRIGHT,
GABRIELA FUGANHOLI

iluminação [lighting design]
ANNA TURRA

equipe de iluminação
[lighting team]
PAULA DAL MASO

elétrica, estrutura e segurança
[electrical design, structure,
and safety]
JARRETA PROJETOS |
MURILO JARRETA

montagem fina [exhibit setup]
MANUSEIO

impressão fine art
[fine art prints]
MR ESTÚDIO

pintura em painéis
[panel painting]

ANDRÉ ROCHA FORNAZA
BRUNO SCHILLING CORRÊA
(Brook Andrew)

BIANCA FORATORI
BEATRIZ CORRADI
CAROLINA ITZÁ
(Gabriela Pinilla)

PHILAICO
RAYANA SILVA SANTOS
(La Chola Poblete)

serigrafia [serigraphy]
ZANG ARTESANIA
INDUSTRIOSA

impressão 3D [3-D prints]
3D FACTORY

objetos [objects]
JULIANA DI GRASCIA

neon
3 ESTAÇÕES

projeto 16 mm
[16 mm projector]
JOSE LUIS

transporte de obras
[artwork transport]
MILLENNIUM TRANSPORTES

confeção de troféus
[trophy making]
GABRIEL BARROS

direção de arte e sinalização
[art direction and signage]

identidade visual e projeto
gráfico [visual identity and
graphic design]
LUCIANA FACCHINI
FLÁVIA CASTANHEIRA

produção gráfica
[graphic production]
LILIA GÓES

editorial

coordenação [coordinator]
TETÉ MARTINHO

produção [producer]
LÍGIA XAVIER

tradutores [translators]
ALEXANDRE BARBOSA
DE SOUZA
ANTHONY DOYLE
PAULO FUTAGAWA

revisão [proofreading]
REGINA STOCKLEN

comunicação
[communication]

coordenação e textos
[coordination and text]
MARCOS GRINSPUM
FERRAZ

mídias sociais [social media]
GIULIA GARCIA

produção de mídia
[media production]
LÍGIA XAVIER

arquivista [archivist]
SELMA MORETTI DALLA
COSTA

desenvolvimento web
[web development]
CARLSOM A. SOARES

assessoria de imprensa
[press relations]
A4&HOLOFOTE
COMUNICAÇÃO
NEILA CARVALHO
GABRIELA MARÇAL
LARA CATUNDA

registro fotográfico
[photographers]
PEDRO NAPOLITANO PRATA
RICARDO AMADO

cobertura em vídeo
[video coverage]

câmeras [cameras]
HELENA WOLFENSON
MARCOS YOSHI
som direto [direct sound]
TOMÁS FRANCO
direção, edição
[direction, editing]
TOM BUTCHER CURY

depoimentos em vídeo
[video testimonials]

direção, direção de fotografia
[direction / cinematography]
B PAOLUCCI
edição [editing]
JULIA GIL DE FREITAS

ação educativa
[art education]

curadoria [curator]
DANIELA AVELAR

coordenação [coordination]
GABRIELA SACHETTO

concepção do material
educativo [educational
booklet]
DANIELA AVELAR
GABRIELA SACHETTO

acessibilidade [accessibility]
ARQUITETA SÍLVIA ARRUDA

administração [management]

coordenação financeira
[financial coordinator]
VAN FRESNOT

assistente [assistant]
KARINE LEVES

assessoria jurídica
[legal advisor]
OLIVIERI ASSOCIADOS

publicação [publication]

projeto gráfico
[graphic design]
LUCIANA FACCHINI
FLÁVIA CASTANHEIRA

coordenação [coordination]
TETÉ MARTINHO

produção editorial
[editorial producer]
LÍGIA XAVIER

ensaios [essays]
HERA CHAN
PAULA NASCIMENTO
SIDDHARTHA MITTER

sinopses [synopses]
ALESSANDRA
BERGAMASCHI
AMANDA REIS TAVARES
BRENO DE FARIA
RAPHAEL FONSECA
RENÉE AKITELEK MBOYA

tradução [translation]
ALEXANDRE BARBOSA DE
SOUZA
ANTHONY DOYLE
PAULO FUTAGAWA

revisão [proofreading]
REGINA STOCKLEN

produção gráfica
[graphic production]
LILIA GÓES

tratamento de imagens
[image processing]
CARLOS MESQUITA

agradecimentos
[acknowledgements]

A Bienal agradece às seguintes
instituições e pessoas [the
Biennial thanks the following
institutions and people]

ADRIANA LIMA DUTRA ALVES
ADRIANO DOS REIS ARRUDA
AKRAM ZAATARI
ALEXANDRE DA CUNHA
ANA ALTBERG
ANA BRASIL
ANGELA PAPPANI
AUGUSTO ALBUQUERQUE
BITU CASSUNDÉ
CAFIRA ZOE
CAMILA MOTTA
CARMEM SILVA
CAROLINA MENEGATTI
CECÍLIA RIBEIRO
CLARISSE RIVERA
DENVER ART MUSEUM
EDER SANTOS
FARIBA DERAKHSHANI
IRENE VIDA GALA
JENNIFER LANG
JOÃO PAULO QUINTELLA
JORGE RIVAS
JULIETA REGAZZONI
KELLEN WINI
LAURA MARINGONI
LOURDINA JEAN RABIEH
MAIRA PAPPANI LACERDA
MARCIO TAVARES
MARCO RIBEIRO
MARCOS ALTBERG
MARCOS VISNADI
MARGHERITA MARZIALI
MARIA DO CARMO ANDRADE
DE ARAUJO
MARIA MARIGHELA
MARTA BRAGA
MICHEL SCHERER
MITCH LOCH
OMAR SALOMÃO
OTAVIO CURY
PAULA LACERDA
PEDRO FARKAS
RAFAELA CAMPOS
ROSELI NAKAGAWA MATUCK
TALITA BORGES VICARI
TAYLOR VAN HORN
TIAGO CADETE
VIVIAN OSTROVSKY

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

presidente [president]
SOLANGE OLIVEIRA FARKAS

**conselho consultivo
[advisory board]**
BENJAMIN SEROUSSI
CECILIA RIBEIRO
FABIO CYPRIANO
LISETTE LAGNADO
PATRICIA ROUSSEAU
ROSÂNGELA RENNÓ
TATA AMARAL
THEREZA FARKAS
VIVIAN OSTROVSKY

endereço [address]
Rua Jaguaré Mirim, 210
Vila Leopoldina
05311-020
São Paulo SP Brasil
tel.: +55 (11) 3645-0516

redes sociais [social media]
Facebook: @ACVideobrasil
Instagram: @videobrasil
TikTok: @acvideobrasil
Twitter: @videobrasil
YouTube: @VideobrasilVB

videobrasil.org.br

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO [SOCIAL SERVICE OF COMMERCE]

**administração regional no
estado de São Paulo
[regional administration -
State of São Paulo]**

**presidente do conselho regional
[regional board chair]**
ABRAM SZAJMAN

**diretor do departamento regional
[regional department director]**
DANILO SANTOS DE MIRANDA

**superintendentes
[deputy directors]**

técnico-social
[social and programming]
ROSANA PAULO DA CUNHA
comunicação social [communication]
ÁUREA VIEIRA
administração [administration]
JACKSON DE MATOS
assessoria técnica e de planejamento
[technical planning]
MARTA COLABONE
consultoria técnica
[technical consultant]
LUIZ GALINA

gerentes [departments]

artes visuais e tecnologia
[visual arts and technology]
JULIANA BRAGA DE MATTOS
estudos e desenvolvimento
[studies and development]
JOÃO PAULO GUADANUCCI
educação para sustentabilidade
e cidadania [education for
sustainability and citizenship]
DENISE BAENA
artes gráficas [graphic design]
ROGÉRIO IANELLI
difusão e promoção [press relations]
LIGIA MOREIRA MORELI

relações internacionais
[international affairs]
HELOISA PISANI
assessoria de imprensa [press relation]
ANA LUCIA DE LA VEGA
assessoria jurídica [legal]
CARLA BARBIERI
Sesc 24 de Maio
PAULO CASALE

equipe Sesc [Sesc team]

ADRIANE RIBEIRO, ADRIANO ALVES
PINTO, ADRIANO TED, ALBERTO
CERRI, ALEXANDRE DE OLIVEIRA,
ALINE RIBENBOIM, ALINE TAFNER,
ÁLVARO DE ALMEIDA, ANA MACEDO,
BRUNA RAMOS, BRUNO LUCASCHAC,
CAROLINE BONFIM, CLÁUDIO HESSEL,
CRISTIANO ALVES, CRISTIANO
FRANCO, DAZIELE CARVALHO,
DIOGO DE MORAES SILVA, EVANDRO
MACIEL, FÁBIO VASCONCELOS,
FABÍOLA TAVARES MILAN, GABI
XABAY, GABRIELA FARCETTA,
GLÁUCIO UMAKOSHI, GRETA LIZ,
GUSTAVO DOS REIS, IAN HERMAN,
IONÁ DAMIANA, JORDANA BRAZ,
JOSÉ GONÇALVES DA SILVA JUNIOR,
JOVANE SOUZA, JULIANA OKUDA
CAMPANELI, KARINA MUSUMECI, KIM
GOMES, LIGIA ZAMARO, LOURDES
BENEDAN, LUCAS DO NASCIMENTO,
MAÍRA BITTENCOURT, MARCO ROSA,
MARCOS SALDANHA, MARIANA
PRADO, MARINA BURITY, MARINA
REIS, MARINALDO FRANÇA, MATHEUS
GONÇALVES, MONICA RAMOS,
NATANAEL DA HORA, NATHALIA
CANDIDO, OCTÁVIO WEBER,
ONÉSIO SILVA, RAQUEL LOPES,
RAQUEL OLIVEIRA, RICARDO DE MELO,
RODRIGO SÁVIO, ROMEU UBEDA,
SAMARA EIRAS, SANDOVAL PEREIRA,
SILVIA HIRAO, SILVIO BASÍLIO, SIMONE
WICCA, SUAMIT BARREIRO, SUELLEN
BARBOSA, TINA CASSIE, WAGNER
HIRATA, WALTER SOUZA

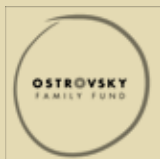
REALIZAÇÃO [REALIZATION]



APOIO [SUPPORT]



PARCEIROS DE PREMIAÇÃO [AWARDS PARTNERS]



APOIO CULTURAL [CULTURAL SUPPORT]



COLABORADORES [CONTRIBUTORS]

COZINHA 9 DE JULHO
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
GARANTIR CULTURAL
IIE - THE POWER OF INTERNATIONAL EDUCATION
KAAYSÁ ART RESIDENCY
REPÚBLICA PORTUGUESA
TEATRO OFICINA

B4768

22ª Bienal Sesc_Videobrasil: Especial 40 anos:
a memória é uma ilha de edição / Serviço Social
do Comércio; Associação Cultural Vídeobrasil;
Direção artística de Solange Oliveira Farkas;
Curadores: Raphael Fonseca; Renée Akitelek Mboya.

São Paulo: Sesc São Paulo; Associação Cultural
Videobrasil, 2023.
272 p.: il. fotografias. bilíngue (português/inglês).

ISBN: 978-65-89239-46-8 22

1. Artes Plásticas. 2. Arte Contemporânea.
3. Artes visuais. 4. Bienal Sesc_Videobrasil.
5. Especial 40 anos. 6. Memória. 7. Memória
imagética. 8. Memória coletiva. I. Título.
II. Serviço Social do Comércio. III. Sesc 24 de Maio.
IV. Associação Cultural Vídeobrasil. V. Farkas,
Solange Oliveira. VI. Fonseca, Raphael. VII. Mboya,
Renée Akitelek.

CDD 700