

PANORAMAS DO SUL

OBRAS SELECIONADAS
E PROJETOS COMISSIONADOS

SESC POMPEIA | São Paulo | De 6 de outubro a 6 de dezembro
de 2015 | October 6 through December 6, 2015

GALPÃO VB | São Paulo | De 8 de outubro a 6 de dezembro
de 2015 | October 8 through December 6, 2015



FESTIVAL
DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDEOBRASIL

edições
Sesc

ASSOCIAÇÃO
CULTURAL
VIDEOBRASIL

ART THAT INSTIGATES AND EXASPERATES

Indifference and conformism tend to conceal a certain malaise caused by the multiple demands of contemporary life. One way to shake up the status quo is to engineer breaches of suspension and uncanniness capable of cultivating other possible forms of being in the world. These moments of suspension can be achieved in many ways, especially through the arts.

In this context, freedom of expression becomes all the more relevant insofar as it jeopardizes a whole civilizing model that is fraught with frequent crises. In its baggage, this idea carries templates for an overcoming through the pursuit of new fields and opportunities, through creativity, experimentation, criticism, and reflection. On this non-polarized terrain, where nothing is predefined, what prevail are chosen and emotional bonds associated with the human interaction, with the notion of transitoriness, and with a certain need for improvisation and margin for error.

In dealing with subjectivities, symbolic creations coax us to draft in other interfaces and connections, harbor elements of doubt, and open a space for new questions and lines of investigation. This allows unlikely combinations to throw open doors onto horizontal dialogues and enable other network-based actions.

Since 1992, Sesc's partnership with Associação Cultural Videobrasil has worked to promote and spread this singularity of expressions, and in so doing it has been able to count on artists and researchers from different territories and cultures identified with the global South. It is an initiative that also strives to engage various publics in debate, knowledge sharing, and cultural fruition as preconditions for the unfolding of a whole reflexive process in deliberate opposition to the conformism and indifference that can numb movements for social transformation.

In this context, the Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil | Southern Panoramas, now in its nineteenth edition, strengthens its educational take on issues that are central to the contemporary world, valuing the perspectives of art as key elements in building critical thinking.

Danilo Santos de Miranda

Regional Director of Sesc São Paulo

ARTE QUE INSTIGA E EXASPERA

Indiferença e conformismo tendem a ocultar certo mal-estar provocado pelas múltiplas demandas da vida contemporânea. Uma forma de chacoalhar esse estado de coisas é promover momentos de suspensão e estranhamento, capazes de cultivar outras possibilidades de ser e estar no mundo. Esses momentos de suspensão podem ser alcançados de diversas maneiras, em especial pelas artes.

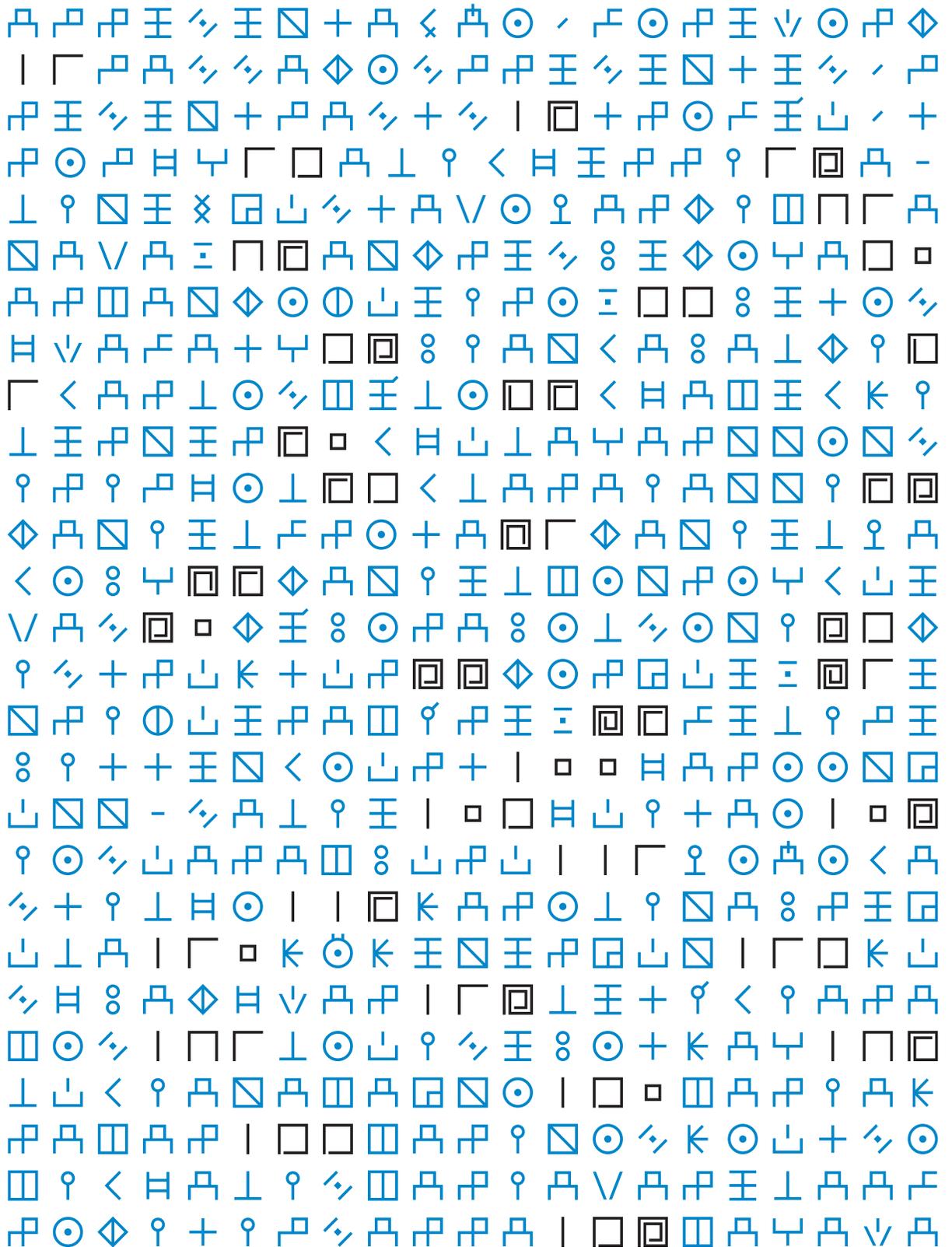
Nesse cenário, a liberdade de expressão adquire contornos relevantes ao colocar em xeque um modelo civilizacional afetado por frequentes crises. Essa ideia traz em seu bojo matrizes de superação pela busca de novos campos e oportunidades, por meio da criatividade, da experimentação, da crítica e da reflexão. Nesse terreno não polarizado, indefinido *a priori*, sobressaem ligações eletivas e afetivas associadas à convivência humana, à noção de transitoriedade e certa tendência para improvisação e tolerância ao erro. As criações simbólicas nos instigam a convocar outras interfaces e conexões, ao lidar com as subjetividades, abrigar elementos de dúvida e agregar um lugar para novas perguntas e investigações. Desse modo, combinações improváveis podem sugerir aberturas para diálogos horizontais e possibilitar outras ações em rede.

Desde 1992, a parceria do Sesc com a Associação Cultural Videobrasil atua na promoção e difusão dessa singularidade de expressões e conta com o engajamento de curadores, artistas e pesquisadores de diferentes territórios e culturas identificados com um Sul global. Tal iniciativa visa, ainda, fomentar o encontro de diferentes públicos para debates, trocas de saberes e a fruição cultural como pressupostos para desencadear um processo reflexivo, em deliberada oposição ao conformismo e à indiferença que podem anestesiar os movimentos de transformação social.

Nesse contexto, o Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil | Panoramas do Sul, atualmente em sua décima nona edição, fortalece uma abordagem educativa em torno de questões centrais do mundo contemporâneo, valorizando as perspectivas da arte como elementos fundamentais para a construção de um pensamento crítico.

Daniilo Santos de Miranda

Diretor Regional do Sesc São Paulo





Apresentação | Foreword **12** Passados
Presentes | Present Pasts **16** Troféu |
Trophy **24** Ali Cherri **28** Aline X Gustav
o Jardim **32** Ana Vaz **36** Andres Bedoya **40**
Armando Queiroz **44** Beto Shwafaty **48** B
ianca Baldi **52** Carlos Mélo **56** Chameck
ilerner **60** Chulayarnnon Siriphol **64**
Clara Ianni **68** Daniel Frota **72** Daniel
Jacoby **76** Daniel Monroy Cuevas **80** Déb
ora Bolsoni **84** Distruktur **88** Dor Guez
92 Enrique Ramírez **96** Felipe Bittenc
ourt **100** Haroon Gunn-Salie **104** Hui Ta
o **108** Iosu Aramburu **112** João Castilho
116 Karolina Breguła **120** Köken Ergun
124 Kush Badhwar **128** Letícia Ramos **13**
2 Louise Botkay **136** Luciana Magno **140**
Maria Kramar **144** Marinos Koutsomich
alis Maria Varela Afroditi Psarra **14**
8 Maya Watanabe **152** Michael Mac Garry

156 Mihai Greacu **160** Monica Rodrigue
z **164** Pablo Lobato **168** Paulo Nazaret
h **172** Paulo Nimer Pjota **176** Pilar Mat
a Dupont **180** Rafael RG **184** Roberto Sa
ntaguída **188** Rodolpho Parigi **192** Ro
drigo Cass **196** Roy Dib **200** Runo Lagom
arsino **204** SLINK0 **208** Solon Ribeiro
212 Tatiana Fuentes Sadowski **216** Ta
us Makhacheva **220** Tiécoura N' Daou **2**
24 Vera Chaves Barcellos **228** Viktor
ija Rybakova **232** Waléria Américo **23**
6 Imagens das exposições | Exhibiti
on Images **240** Carlos Monroy **274** Cris
tiano Lenhardt **280** Keli-Safia Maks
ud **286** Ting-Ting Cheng **292** Créditos
| Credits **300** Artistas premiados | A
warded Artists **308** Créditos de imag
em | Image Credits **309** Tautográfica
| Tautographic **316**

DEDICADO A | DEDICATED TO **BAKARY DIALLO**

FOREWORD

Since the 1990s, artistic production that reveals the multiple perspectives of the global South has been the core of the Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil. For the first time, in this, its 19th edition, the Festival selects this geopolitical bloc as its sole and overriding symbolic terrain in order to draw out not one, but many Southern Panoramas. Coming from different angles, three exhibitions map the movements, languages and concerns thrown up by this target universe: *Selected Works*, which features the cream of the three thousand-plus submissions that answered our open call; *Guest Artists*, which looks at the works and worlds of the Malian artist Abdoulaye Konaté, the Brazilians Sônia Gomes and Rodrigo Matheus, the Portuguese Gabriel Abrantes, and the Moroccan Yto Barrada, all known for their power of craft and discourse; and *Commissioned Projects*, with works developed especially for this edition. Having celebrated its 30th anniversary in 2013, the Festival finds itself adjusting its mechanisms and occupying new spaces. The powerful ligature running through the content of this 19th edition, which brings together artists with very different careers, practices and visions—underscoring more-than-casual tensions, approxima-

tions, and overlaps—is proof that our decision to involve the guest curators (Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia, and Júlia Rebouças) in every segment of the exhibition really paid off. The commissioning of works signals a particularly important move to broaden the Festival's scope and confers fresh meaning upon the curatorial research that underpins each edition, reaffirming its mission to identify and support relevant artistic projects.

The exhibition of the first four commissioned works marks a significant departure: the opening of the VB Warehouse, which shares the exhibitions, film screenings, and public programs with Sesc Pompeia. Geared towards exhibitions, actions, and reflection, the Associação Cultural Videobrasil's new premises on São Paulo's west side houses the Videobrasil Collection, a ten-thousand-item collection that consists of every single work shown by the Festival since its maiden edition, artist donations, key works of international video art, records of performances, and documentaries and publications on contemporary art. Running a permanent exhibitions program, video screenings, encounters and reflection-building activities, all open to the public, the VB Warehouse

APRESENTAÇÃO

A produção artística que revela as múltiplas perspectivas do Sul global está no centro do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil desde os anos 1990. A 19ª edição, pela primeira vez, detém-se exclusivamente neste território simbólico, para traçar não um, mas diversos Panoramas do Sul. Três exposições mapeiam os movimentos, línguas e inquietações que surgem neste recorte: *Obras selecionadas*, com trabalhos escolhidos entre os 3 milhares submetidos ao Festival via convocatória aberta; *Artistas convidados*, que introduz ao universo do malinês Abdoulaye Konaté, dos brasileiros Sônia Gomes e Rodrigo Matheus, do português Gabriel Abrantes e da marroquina Yto Barrada, todos conhecidos pela potência da prática e do discurso; e *Projetos comissionados*, com obras desenvolvidas no âmbito desta edição.

Depois de celebrar três décadas em 2013, o Festival ajusta mecanismos e conquista espaços. A articulação poderosa dos conteúdos da 19ª edição, que colocam em diálogo artistas com trajetórias, práticas e visões diversas – evidenciando tensões, aproximações e coincidências nada casuais –, resulta da experiência de envolver os curadores convidados Bernardo José de Souza,

Bitu Cassundé, João Laia e Júlia Rebouças em todos os segmentos expositivos. O edital para comissionamento de projetos, lançado em 2014, representa uma conquista especialmente importante, já que amplia o espectro de ação do Festival e dá novo sentido à pesquisa curatorial que promove, reafirmando sua vocação para reconhecer e apostar em proposições artísticas relevantes.

A exibição das primeiras quatro obras comissionadas por meio do edital marca outro começo significativo: a abertura do Galpão VB, que divide com o Sesc Pompeia exposições, programas de filmes e programas públicos do 19º Festival. Espaço de exibição, ação, reflexão, encontro e pesquisa na zona oeste de São Paulo, a nova casa da Associação Cultural Videobrasil abriga e ativa o Acervo Videobrasil, coleção composta pelas obras que participaram do Festival, trabalhos doados por artistas, obras-chave da videoarte internacional, registros de performances, documentários e publicações sobre arte contemporânea, num total de quase 10 mil itens. Com uma programação permanente de exposições, mostras de vídeo, encontros e atividades reflexivas, aberta ao público, o Galpão VB expande e siste-

expands on and systematizes the policy of keeping the Collection in touch with the world, while reinforcing dialogue with contemporary output.

This strategy also holds for other projects set in motion by our lasting and ever-fundamental partnership with Sesc São Paulo, such as the acclaimed *Memórias inapagáveis* [*Unerasable Memories*] (2014–15) exhibition, which the Spanish curator Agustín Pérez Rubio developed out of the Collection, and which ran at Sesc Pompeia, the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, and MARCO, in Vigo, Spain. The same principle applies to the exhibition *Quem nasce pra aventura não toma outro rumo* [*Those Born for Adventure Don't Stray from the Path – Artworks from Videobrasil Collection*], which occupies the Paço das Artes for the duration of the 19th Festival as a parallel program. After researching the Collection's older layers, the curator Diego Matos, Videobrasil's archive and research coordinator, takes a contemporary look at some incredible contributions from as far back as the 1980s and (re)inserts them into the debates that inform the Southern Panoramas show.

During the 19th Festival, the public will also be able to familiarize itself with the mechanisms that ensure the Collection's accessibility and tailor the information it provides. Two of these will be available in the Reflection Zone, a space allotted for visitor interaction at the Sesc Pompeia and VB Warehouse venues: first, the Video Library, an interface that allows the user to browse through a vast array of works; and, second, PLATFORM:VB, a collective online research tool that operates as a sort of open encyclopaedia on the works from the 19th and other editions of the Festival, with entries that cross-reference readings by artists, curators, researchers, and the general public. Surfing these expanded connections and mappings created by guest authors, the user can explore suggested relations between the Festival's contents and multi-layered readings of the works.

The associations the Festival brings to bear are further developed in the Public Programs, which are also distributed throughout the two venues. An important means of introducing artists to contexts of exchange, the Festival's artistic residency partners present their platforms, while artists discuss their conceptions of art at a series of workshops. The seminar *Lugares e sentidos na arte: debates a partir do Sul* [*Places and Meanings of Art: Debates from the South*], curated by Sabrina Moura, looks at art's expansion as a field of knowledge production, rethinking its traditions, circuits, narratives, and histories. The launch of the first instalment of the series *Panoramas do Sul | Leituras* [*Southern Panoramas | Readings*], a collection of essays on the notion of a geopolitical South in art, furthers the Festival's editorial project and crowns its reflexive actions.

A special group of guests makes up the jury on this edition of the Festival: the artist and curator Hoor Al-Qasimi, president and director of the Sharjah Art Foundation since 2003; Priscila Arantes, director and curator of Paço das Artes, a researcher and art critic; the Senegalese independent curator N'Goné Fall, former editorial director of the African contemporary art magazine *Revue Noire* (1994–2001); the German curator, professor, and author Till Fellrath, cofounder (alongside Sam Bardaouil) of the Art Reoriented curatorial platform (2009); the Mexican curator and author Sofía Hernández Chong Cuy, in charge of the contemporary art section of the Patricia Phelps de Cisneros Collection and former director of the Museu Tamayo. It is around the valuable contributions of these and other participants—curators, artists, and thinkers—that the 19th Festival's Southern Panoramas show takes shape.

Solange O. Farkas

General Curator | 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil

matiza a política de manter o Acervo em contato com o mundo, reforçando seu diálogo com a produção contemporânea.

Essa estratégia é o mote de outros projetos postos em prática graças à parceria duradoura – e sempre fundamental – com o Sesc São Paulo, como a exposição *Memórias inapagáveis* (2014-2015), que o curador espanhol Agustín Pérez Rubio desenhou a partir do Acervo, e que foi exibida no Sesc Pompeia, no Museu de Arte Latina de Buenos Aires e no MARCO, em Vigo, na Espanha, com grande repercussão. O mesmo princípio se faz presente na exposição *Quem nasce pra aventura não toma outro rumo – Obras do Acervo Videobrasil*, que ocupa o Paço das Artes durante todo o 19º Festival, na qualidade de programa paralelo. A partir do exercício de rever as obras do Acervo à luz do contemporâneo, o curador Diego Matos, coordenador de arquivo e pesquisa do Videobrasil, resgata incríveis contribuições, algumas datadas ainda dos anos 1980, aos debates pautados pelas obras que compõem os Panoramas do Sul.

Durante o 19º Festival, o público poderá tomar contato também com mecanismos que contribuem para facilitar o acesso ao Acervo e qualificar a informação sobre as obras. Dois deles estarão disponíveis na Zona de Reflexão, espaço de encontro com o público no Sesc Pompeia e no Galpão VB: a Videoteca, interface que permite consultar um amplo conjunto de trabalhos; e a PLATAFORMA:VB, ferramenta para pesquisa coletiva on-line que opera como uma espécie de enciclopédia aberta sobre as obras da 19ª edição e outras, com pontos/verbetes elaborados a partir do cruzamento das leituras de artistas, curadores, pesquisadores e público. Navegando por suas conexões expandidas e mapeamentos criados por autores convidados, descobrem-se novas relações entre os conteúdos do Festival e novas camadas de leitura de suas obras.

As aproximações possibilitadas pelo Festival se adensam nos Programas Públicos, que também se espalham pelos dois espaços. Importante instrumento de inclusão dos artistas em contextos de troca, os programas de residência artística que são parceiros do Festival nos prêmios de intercâmbio apresentam suas plataformas; artistas exercitam e discutem conceitos de seu trabalho em oficinas; e o Seminário *Lugares e sentidos na arte: debates a partir do Sul*, com curadoria de Sabrina Moura, discute a expansão da arte como campo produtor de conhecimento, repensando suas tradições, espaços de circulação, narrativas e histórias. O lançamento do primeiro livro da série *Panoramas do Sul | Leituras*, com ensaios dedicados à ideia do Sul geopolítico na arte, expande o projeto editorial associado ao Festival e qualifica o produto de suas ações reflexivas.

Um grupo especial de convidados compõe o júri de premiação do 19º Festival. Dele, participam a artista e curadora Hoor Al-Qasimi, presidente e diretora da Sharjah Art Foundation desde 2003; Priscila Arantes, diretora e curadora do Paço das Artes, pesquisadora e crítica de arte; a curadora independente senegalesa N’Goné Fall, ex-diretora editorial da revista *Revue Noire* (1994-2001), dedicada à arte contemporânea africana; o curador, professor e autor alemão Till Fellrath, fundador, com Sam Bardaouil, da plataforma curatorial Art Reoriented (2009); e a curadora e escritora mexicana Sofía Hernández Chong Cuy, responsável pela seção de arte contemporânea da Coleção Patricia Phelps de Cisneros e ex-diretora do Museu Tamayo. É no aporte fundamental destes e de outros participantes – curadores, artistas, pensadores – que os Panoramas do Sul do 19º Festival acabam de se desenhar.

Solange O. Farkas

Curadora-geral | 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil

PRESENT PASTS

Faced with a world in mid-transformation, where immigrants, merchandise, and ideas course in relentless flows, where brutal economic downturns hit not only the global peripheries, but the major centers too, it is important to ask to what extent it still makes sense to speak of a global or geopolitical South. The advent and economic ascension of the so-called BRICs endowed these countries with growing political clout on the international scene, questioning the traditional notion of western hegemony by indicating a north-south, west-east shift in power. On the other hand, transnational agents, such as the major economic conglomerates, multinational associations, and climate change, have overstepped geographical and political boundaries to draw up a far more complex panorama. The idea of a geopolitical South does not fit within geographical lines, nor does it indicate a constant and readily identifiable series of situations (political, social, historical, and econom-

ic), rather it suggests an imagined territory with which we hope to create a productive dialogue. Without wanting to offer a fixed definition of this idea, or an exhaustive list of the reasons why any such definition would be impossible anyway, the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil proposes to use its Southern Panoramas exhibition as a prism through which to explore the very limits of the concept, investigating the fecund porosity of the material and immaterial borders of this imagined territory. It is a case of privileging the production of discourses about our world that are not filtered through the hegemonic modalities traditionally identified with the West.

This gesture says less about the delimitation of any new geographical order than it does about an approach predicated upon historical questioning and the creation of political narratives about the formation and development of power relations among nations, peoples, and social

PASSADOS PRESENTES

Diante de um mundo em franca transformação, que experimenta intensos fluxos de imigração, de mercadorias e de ideias, com revezes econômicos brutais atingindo não apenas as regiões periféricas do globo, é importante questionar em que medida ainda faz sentido falar de um Sul global ou geopolítico. O aparecimento de agentes como os chamados BRICs, cuja ascensão econômica os dota de poder político e preponderância crescente no contexto internacional, questiona a concepção tradicional de um ocidente hegemônico, indicando uma dinâmica de transferência de poder de norte para sul, e de oeste para leste. Por outro lado, agentes transacionais como grandes conglomerados econômicos, associações multinacionais ou a mudança climática ultrapassam fronteiras geográficas e políticas, desenhando um panorama ainda mais complexo. A ideia de um Sul geopolítico, que não corresponde a definições geográficas nem indica uma série constante e facilmente identificável de

situações (políticas, sociais, históricas e econômicas), sugere o estatuto de um território imaginado, com o qual se tenta criar um diálogo produtivo. Sem querer apresentar uma definição estanque dessa ideia, nem uma lista exaustiva dos motivos para esta impossibilidade, o 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil propõe explorar, em seus Panoramas do Sul, o próprio limite do conceito, investigando a porosidade produtiva das fronteiras materiais e imateriais de um território imaginado. Trata-se de favorecer uma produção de discursos sobre o nosso mundo que não passe pelas modalidades hegemônicas tradicionalmente identificadas com o ocidente.

Esse gesto diz respeito menos à delimitação de uma nova ordem geográfica e mais a uma atitude de questionamento histórico e criação de narrativas políticas sobre a formação e o desenvolvimento das relações de poder entre nações, povos e classes sociais. O que nos faz olhar para essas

classes. What draws our gaze to these regions as a focus for the Festival is our understanding that they have, historically, been hobbled in their capacity to circulate the non-hegemonic discourses they produce.

The new forms of circulation and the different fluxes in course today have skewed the compass somewhat, but we cannot ignore that there remain lines of power that feed off submission and which are, albeit in different ways, rooted in a colonial past and geography of oppression. History bequeathes a legacy, and it seems that we are still very much in thrall to the past when it comes to devising a future.

SELECTED WORKS | Artistic production reacts to history and to the promises of a future, to political orders, affections, and projects old and new, and to alterity. In a poetic but critical manner, one can sense certain flashpoints of tension and inflection in the body of work that comprises the **Southern Panoramas | Selected Works** exhibition, divided between the foyer of Sesc Pompeia and a special film program. Chosen from the flood of submissions that answered our open call to artists from the various regions of the geopolitical South in 2014, these works arrange themselves across four main conceptual axes. The first of these rests upon the idea of heightened crisis, a moment that presses for urgent attention to political and social issues manifest, above all, in the subject's condition in the world; in the way the individual relates to and deals with the other. Of particular importance are the hidden memories that haunt the night of history, the crumbling of utopias, the employment shortfall, wavering democracy, widespread hatred of difference, and the backlash of a nature long battered by a slaving capitalist consumer society. These ruined and

ruinous settings stand starkly against the fictions spun by international capital flows, while the monument as an institution recalls the hegemonic historical narratives and the architecture of totalitarianism. Iconoclasm becomes an instrument of resistance with a predominantly documental and denunciatory, but also strangely propositional tone.

Another body of work explores a post-utopian atmosphere in which the human presence finds itself confronted with wasteland landscapes. Many of the projects here look at cities and their ruins, and examine subjectivity as a sort of fiction. The relationship with time is largely ambiguous here: which time are we talking about? A new subjectivity that embraces the world and incorporates itself into it emerges in some of these works, while others look to the production of a modern subjectivity for signs of the discrepancies (between discourse and practice, project and reality) that mark the progressive ideals and modernist utopias, as well as the unsuspected intersection between them. History comes across as flexible, and historical narratives overlap in sometimes inseparable layers.

A third set features works in which the banal image, duly deconstructed, reveals under-layers of sexuality, violence, and beauty. The limits between the body and architecture become a possible metaphor for the distance between fulfillment and desire; the power of public contexts is measured by the impact they have on our most private perceptions and sentiments. In these propositions, identity is seen as a bodily exercise, and a certain randomness is revealed behind the idea of belonging.

A fourth movement announces the possibilities of a new subjective engagement with the world. These are works that deal with the connection between man and nature—or nature as one big

regiões como foco de atuação do Festival é o entendimento de que elas têm sido historicamente alijadas em sua capacidade de fazer circular os discursos não hegemônicos que produzem.

As novas formas de circulação e os diferentes trânsitos criados hoje alteram as bússolas, mas não podemos ignorar que há ainda caminhos de poder calcados em submissão e que, de variadas formas, esses trajetos encontram um passado colonial e uma geografia de opressão. A história deixa-nos um passivo e parece que, para o futuro, ainda estamos assoberbados de passado.

OBRAS SELECIONADAS | A produção artística reage à história e às promessas de futuro, às velhas e às novas ordens políticas, aos afetos, aos projetos, à alteridade. De maneira poética, mas também crítica, é possível tatear alguns pontos de tensão e de inflexão no conjunto de trabalhos que compõem a exposição **Panoramas do Sul | Obras selecionadas**, parte exibidos na área de convivência do Sesc Pompeia, parte reunidos em um programa de filmes. Escolhidas a partir da resposta massiva de artistas de regiões diversas do Sul a um edital aberto lançado em 2014, elas podem ser reunidas em quatro grandes eixos conceituais. O primeiro tem como base o acirramento da ideia de crise, um momento em que se mostra urgente enfrentar questões políticas e sociais manifestas, sobretudo, na condição do sujeito no mundo, em sua forma de se relacionar e de lidar com o outro. As memórias escondidas que assombam a noite da história, o esfacelamento das utopias, a crise do trabalho, a democracia combalida, a propagação do ódio à diferença e o revide das forças da natureza ante a sanha da sociedade de consumo capitalista destacam-se. Aqui, cenários em ruínas contrapõem-se à ficção construída pelo fluxo internacional do capital, e a instituição do monumento lembra

narrativas históricas hegemônicas e a arquitetura do totalitarismo. A iconoclastia torna-se ferramenta de resistência e prevalece um tom documental, denunciativo, mas também propositivo. Outro corpo de trabalhos vai investigar um ambiente pós-utópico, que põe em tensão a presença humana em paisagens desoladoras. Muitas pesquisas tratam das cidades e suas ruínas, e da subjetividade como ficção. A relação com o tempo é ambígua: de qual tempo se fala? Uma nova subjetividade, que abrange o mundo e se incorpora a ele, emerge de parte dessas obras. Outras buscam, na produção da subjetividade moderna, as discrepâncias (entre discurso e prática, projeto e realidade) que marcam as ideias progressistas e as utopias modernistas, além da insuspeitada área de interseção entre elas. A história parece flexível, e as narrativas históricas sobrepoem-se em camadas muitas vezes indistintas. Um terceiro conjunto reúne obras nas quais a imagem banal, desconstruída, revela camadas de sexualidade, violência e beleza. Os limites entre corpo e arquitetura tornam-se a metáfora possível para a distância entre concretização e desejo; a força dos contextos públicos é medida pelo impacto que causam nas percepções e sentimentos mais íntimos. Nestas proposições, a identidade é vista como exercício do corpo, e uma certa aleatoriedade se revela por trás da ideia de pertencimento.

Um quarto movimento anuncia possibilidades para um novo engajamento do sujeito no mundo. São trabalhos que tratam da conexão entre homem e natureza – ou da natureza como um grande sistema de poder – e da identidade como exercício do corpo. Com imagens e atos mágicos, oníricos e hipnóticos, conjuram rituais para rebobinar passados presentes (como racismo e apartheid), evocam a dança de máscaras que conduz os mortos a sua nova morada, lembram os domingos remotos de um bairro

power system—and with identity as a physical exercise. With magical, dreamlike and hypnotic actions and images, they conjure rituals to re-spool present pasts (such as racism and apartheid), evoke masked tribal dances that ferry the dead into the beyond, recall the lost Sundays of a neighborhood evacuated by force, and frame intricate political role-playing that begins and ends in the same place.

With a wide-field of vision, the eclectic mix of supports and mediums included in the exhibition—painting, sculpture, photography, installation, and performance—confirms Video-brasil’s evolution into a platform that is open to all forms of artistic expression. At the same time, the strong presence of video shows the ongoing vitality of the moving image in the global South, thus reflecting the Festival’s own developmental arc.

COMMISSIONED PROJECTS | The four projects commissioned by the 19th Festival echo and expand upon this set of questions. The works were produced in 2015 as part of a close dialogue between the artists and the curators and are shown here in the **Southern Panoramas | Commissioned Projects** exhibition at the VB Warehouse. Coming from different angles, they all explore the tensions between the symbolic creations produced in different regions of the world, the nature of the multiple identities forged within the context of the geopolitical South and the ways culture is produced, circulated, and legitimized across this vast region. The Colombian Carlos Monroy looks at the lambada, a cultural phenomenon in Brazil back in the 1990s. He examines how a Bolivian song was appropriated by a Brazilian singer and subsequently plagiarized by French producers, who turned it into one of the most lucrative com-

mercial hits in music-industry history. Its repercussions can also be seen in a series of new and controversial, hyper-sexualized cultural manifestations (such as some strains of *pagode* and Rio funk), which, given their ubiquity in the media, manage to straddle all age groups and social classes.

In pursuing his research, Monroy incorporates the issue of copyright as a structuring element, turning the appropriation of existing images, mainly those available online, into the raw material for a narrative that mixes fiction and documentary research, and presents a powerful mural of Latin American culture in contemporary times. The Kenyan Keli-Safia Maksud investigates the same tensions between local cultural expressions and foreign elements through the dissemination of two European products on the African continent, namely washing powder and printed fabrics. *Mitumba* derives from earlier exercises with this Swahili term, which means “bundle,” and is used to refer to the packages of used clothes the rich nations donate to the African poor. The work does not use second-hand clothes, but patterned fabrics traditionally associated with African culture, though actually made in the Netherlands for the African market. Over the course of the exhibition, these clothes undergo a process of bleaching that alludes to the perverse cultural connection between hygiene and whitening that has long served as an instrument of racial violence. The work spans generations and speaks of historical processes that are not pacified by passing time, but are recast in new moulds of control and submission. The intersection between representation and symbology—and the relationship between text, image, and language in the configuration of notions of identity, belonging, and culture—are themes that pervade the work of the Taiwanese artist Ting-Ting Cheng. Her *The Atlas of Places Do*

evacuado à força e esquadrinham intrincadas encenações políticas que começam e terminam no mesmo lugar.

Em uma mirada abrangente, o conjunto eclético de suportes e mídias incluídos na exposição, como pintura, escultura, fotografia, instalação e performance, confirma a evolução do Videobrasil para uma plataforma aberta a todas as formas de expressão artística. Ao mesmo tempo, a forte presença do vídeo demonstra a vitalidade contínua da imagem em movimento no contexto do Sul global, refletindo, ao mesmo tempo, o percurso e a história do Festival.

PROJETOS COMISSIONADOS | As quatro propostas de trabalho escolhidas para serem comissionadas pelo 19º Festival desdobram e expandem esse repertório de questões. As obras foram desenvolvidas ao longo de 2015, num processo de intenso diálogo entre artistas e curadores, e mostradas na exposição **Panoramas do Sul | Projetos comissionados**, no Galpão VB. Com estratégias distintas, abordam as tensões existentes entre a produção simbólica de diferentes regiões do mundo, a natureza das múltiplas identidades forjadas no contexto do Sul geopolítico e como a cultura produzida nessa ampla região é construída, ganha circulação e se legitima.

O colombiano Carlos Monroy toma como objeto de pesquisa o fenômeno da lambada, que ganha força no Brasil dos anos 1990. A partir da apropriação brasileira de uma canção boliviana, posteriormente plagiada por produtores franceses, o ritmo tornou-se um dos maiores sucessos comerciais da história da indústria fonográfica nacional. Suas repercussões ainda podem ser percebidas em uma série de novas e controversas manifestações culturais hipersexualizadas – como algumas modalidades do pagode e do funk carioca –, que desconhecem faixas etá-

rias ou estratos sociais, tal sua capilaridade nos meios de comunicação.

Na construção de sua pesquisa, Monroy incorpora a questão dos direitos autorais como elemento estruturante, tornando a apropriação de imagens preexistentes em vídeos da internet seu principal recurso para a elaboração de uma narrativa que mescla ficção e pesquisa documental, e apresenta um potente painel da cultura latino-americana na contemporaneidade.

A queniana Keli-Safia Maksud investiga as mesmas tensões entre expressões culturais locais e elementos estrangeiros, a partir da disseminação de dois produtos europeus no continente africano: o sabão e os tecidos estampados. *Mitumba* deriva de exercícios anteriores em torno desse termo que, em suaíli, quer dizer “trouxas”, e refere-se aos pacotes de roupas usadas que são doados por países ricos às comunidades africanas. Aqui não são utilizadas roupas usadas, mas os tecidos estampados tradicionalmente associados à cultura africana, mas de fato produzidos na Holanda para o mercado africano. No decorrer da exposição, eles sofrem um processo de alvejamento que alude à perversa conexão cultural entre higiene e embranquecimento que serviu e serve como instrumento de violência racial. A obra atravessa gerações e fala sobre processos históricos que não estão pacificados pelo tempo passado, mas se atualizam em novas formas de controle e de submissão.

A interseção entre representação e simbologia – e as relações entre texto, imagem e língua na configuração das noções de identidade, pertencimento e cultura – são temas que atravessam a prática da taiwanesa Ting-Ting Cheng. Seu *The Atlas of Places Do Not Exist* é uma biblioteca aberta ao público, com cerca de quinhentos títulos, em português e inglês, sobre lugares que não existem em nenhum plano – político, social, filosófico ou geográfico. Opondo os conceitos de

Not Exist is a public library with over five hundred titles in Portuguese and English about, as the title suggests, places that don't exist, on any plane—political, social, philosophical, or geographic. Opposing the concepts of existence and visibility, the artist creates a subjective map of places that underscores the way bodies of knowledge and language can be used as political tools. Looking at the world as a set of immaterial territories, she raises questions that are pertinent to the Festival: after all, the geopolitical South is a territory that doesn't exist, but which is nonetheless laden with the haul of symbols in dialogue here.

Cristiano Lenhardt's *Superquadra-saci* also explores ideas of existence and nonexistence. The title underlines the opposition between the super-block, a residential urbanistic unit in Brasília that embodies the height of modernist rationalism, and the folk figure Saci, a mischievous tree sprite that first appeared in 18th-century Brazilian folk tales and is widely associated with disorder and irrationality. In a continuous city-landscape, created out of fragments of different Brazilian settings, fantastical characters represent an allegory of history and two distinct groups that coexist in an unclassified dimension. Terse interactions approximate and separate these natural and supernatural worlds. Venturing into the uncanny, the mystical, and the phantasmagorical, Lenhardt bores through different layers of fictional conflict to craft exercises in a politics of freedom and utopian thought. By mixing the everyday and the monstrous, he turns forgotten characters into his dwelling and haven, as if remembering that behind each modernist column there's a *saci-pererê*, lurking like some Afro-indigenous poltergeist. His poetic reflection erects a fantastic utopia upon the rubble of its modern predecessor.

On a final note, it is important to remember that the issues raised here derive from an attempt to identify affinities between the works and by no means exhaust the range of possible readings contained in this edition of Southern Panoramas. Likewise, none of these themes is exclusive to the geopolitical South. Yet we have to turn to the context in which they emerge, and to whatever other stories are taking shape there, even if only as a miscellany of voices and counter-narratives. It is also fundamental that we constantly overhaul the questions asked about the Festival—such as whence, to whom, and how we speak. Immersed in the present, no certainties lie within our grasp.

Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia, Júlia Rebouças (guest curators), and **Solange O. Farkas** (chief curator)

existência e visibilidade, a artista cria um mapeamento subjetivo de lugares, que sublinha a forma como os saberes e a linguagem podem ser usados como instrumento político. Ao olhar para o mundo como um conjunto de territórios imateriais, levanta questões que remetem ao universo do próprio Festival: o Sul global é também, afinal, um lugar que não existe, carregado de símbolos aqui colocados em diálogo.

Superquadra-saci, de Cristiano Lenhardt, explora, em sentido análogo, as ideias de existência e inexistência. O título sublinha a oposição entre a superquadra, unidade urbanística residencial de Brasília que evoca o ápice do racionalismo modernista, e o saci, personagem folclórico surgido no século 18 e associado à desordem e ao irracional. Em uma cidade/paisagem contínua, criada com fragmentos de diferentes cenários brasileiros, personagens fantásticas representam uma alegoria da história e grupos distintos coexistem em uma dimensão desclassificada. Ríspidas interações aproximam e afastam os mundos natural e sobrenatural.

Entrando na seara do insólito, do místico, do fantasmagórico, Lenhardt atravessa diferentes camadas de enfrentamentos ficcionais para construir exercícios de uma política da liberdade e do pensamento utópico. Ao mesclar o cotidiano ao monstruoso, faz de personagens esquecidos moradia e refúgio, como se lembrasse que, atrás de cada coluna modernista, há um saci-pererê – um ser-índio – escondido, como uma espécie de assombração. Sua reflexão poética cria uma utopia fantástica sobre o fracasso da utopia moderna.

Numa nota final, é importante lembrar que as questões apontadas aqui decorrem de uma tentativa de identificar afinidades entre as obras; assim, está claro que nelas não se encerram as possibilidades de leitura e de entendimento das obras reunidas nesses Panoramas do Sul. Certa-

mente, também, nenhum desses temas se restringe, como experiência, ao Sul geopolítico. Mas é relevante observar o contexto em que surge, e quais outras histórias vão sendo traçadas a partir daí, ainda que sejam uma miscelânea de vozes e contranarrativas. É fundamental também que as perguntas que nos fazemos sobre o Festival – de onde, para quem e como falamos – sejam sempre atualizadas. Imersos no presente, não temos como encontrar certezas.

Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia, Júlia Rebouças (curadores convidados) e **Solange O. Farkas** (curadora-chefe)



DOIS OLHOS NEGROS TWO BLACK EYES

Um par de olhos destaca-se contra uma superfície lisa na escultura-troféu criada por Efrain Almeida para o 19º Festival. As doze peças foram moldadas e fundidas a partir de uma escultura em madeira e pintadas manualmente pelo artista. Esculpidos em baixo-relevo, os olhos miram para cima, como se contemplassem algo no alto. São uma referência a Santa Luzia, mártir católica protetora dos olhos e da visão, e à importância dessa faculdade na atividade artística. Evocam também o próprio nome do Festival: a palavra vídeo vem do latim *video*, “eu vejo”.

Religiosidade e visão são elementos constantes na produção de Almeida, que articula procedimentos da arte contemporânea, como referências autobiográficas, à tradição da artesanaria popular, em obras feitas com madeira ou tecido. Decisiva é, também, a proximidade de sua produção com o corpo, visível tanto nos temas de suas esculturas, aquarelas e instalações quanto na sutil intimidade física que as peças sugerem.

É a partir dessas referências que, entre colibris, olhos e ex-votos, Efrain Almeida elabora uma mitologia própria, feita de delicadeza e assombro.

A pair of eyes stands out against a smooth surface in the trophy-sculpture designed by Efrain Almeida for the 19th Festival. The twelve pieces were molded and cast from a wooden sculpture and then hand-painted by the artist. Sculpted in bas-relief, the eyes look upward as if gazing at something up high. They are a reference to Saint Lucy, the Christian martyr and protector of the eyes and eyesight, and to the importance of this faculty to artistic activity. They also evoke the Festival’s very name: the word *video* comes from the Latin *video*, “I see.”

Religiosity and sight are staples of Almeida’s production, which sees him work contemporary art procedures such as autobiographical referencing and folk handicraft tradition into artworks made from wood or textiles. Another critical aspect is the proximity his output has with the body, a visible feature in the themes of his sculptures, watercolors, and installations, as well as in the subtle physical intimacy the pieces suggest.

Working with these references, amid hummingbirds, eyes, and ex-votos, Efrain Almeida develops a mythology all his own, built from delicacy and amazement.



Efrain Almeida | Boa Viagem-CE, Brasil, 1964

Vive no [Lives in](#) Rio de Janeiro

OLHOS NEGROS, 2015

Troféu 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Bronze policromado e acrílico, 10 x 16 x 9 cm. Edição de 12 [Trophy of the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil](#). [Polychrome bronze and acrylic, 10 x 16 x 9 cm. Edition size 12](#)



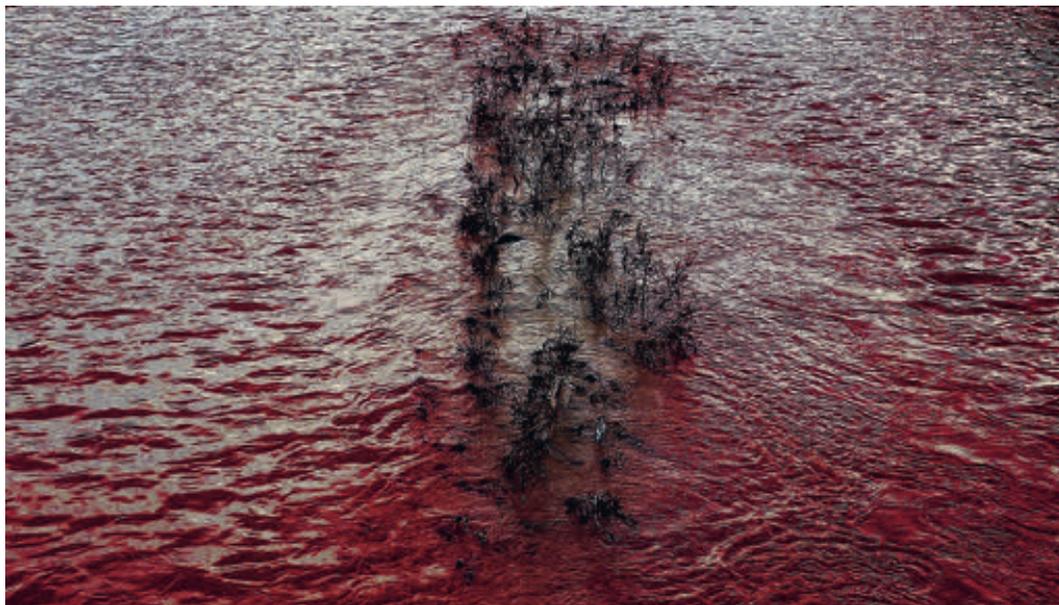


obras selecionadas



ali cherri





Porto della Città di Barutti.



Ali Cherri | Beirut, Lebanon, 1976

Lives between Paris and Beirut

In an oeuvre that skirts the border between art and cinema, Ali Cherri looks at the geopolitical situation in Lebanon and the iconography of war in the Middle East.

THE DISQUIET, 2013 | Video

Natural phenomena tend to serve as powerful analogies for political, economic, and social upheaval. Avalanches, landslides, cataclysms, tsunamis, and earthquakes are figures of speech often used to describe extreme situations whose destructive impact on the social fabric is of such a magnitude that the only fitting parallel would be a force of nature.

In *The Disquiet*, Cherri traces the history of the successive earthquakes that have periodically devastated Lebanon since the Middle Ages. The four geological fault lines that crisscross the territory generate a level of instability only comparable, in modern times, with the intermittent wars and political crises that have rocked its people. As if that weren't enough, the country sits in one of the globe's most politically turbulent flashpoints: the Middle East.

When one thinks of the impact mankind has had on the planet's ecosystems since the beginning of the Anthropocene, using his technologies to compete in the most destructive ways with natural processes, one can only conclude that there is no historical precedent for the ferocity with which capitalist man has plundered nature.

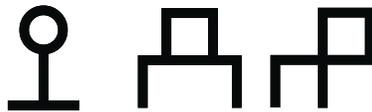
This reality spurred reflection on the balance (or imbalance) between human powers and the forces of nature operating within the same eco-

system. If, today, we pose a real and present danger to our fellow species and ourselves, there was a time when it looked like we would succumb to the brutality of nature and its rhythms and cycles: extreme temperatures, food shortages, incurable diseases, and fierce predators. Our ingenious technologies have, from the dawn of human time, fought to contain and restrain nature. It is therefore somewhat ironic that the gravest threat we face today is the very technology we devised to save us from mother nature's fury. The difference, however, lies in one factor that changes everything: while nature's rhythms tick away without any regard for human logic, our species goes about its business without any thought for nature, as though we somehow stood outside its circle. And that's despite the vast amounts of time we have channeled into the study of nature and the knowledge we have amassed over the course of our earthly adventure. Man reacts, but nature can always kick back, and its power—to create as to destroy—is without measure.

Bernardo José de Souza



aline x
gustavo jardim





Aline X | Belo Horizonte, Brazil, 1984

Gustavo Jardim | Belo Horizonte, Brazil, 1979

The artists live in Belo Horizonte

Partners since 2007, the artists move between fiction and documentary to discuss memory, representation, and the relationship between man and nature.

TOCAIA, 2014 | Video

The word *tocaia* comes from Tupi (*tokáia*) and means ‘hunting trap.’ It also suggests ‘ambush,’ a trap that applies to people as much as to animals. In *Aline X* and Gustavo Jardim’s video, we see a herd watching the camera from behind a fence. The animals’ every move, no matter how slight, triggers flight and tension. The viewer, staring down the herd, is a potential threat, but for that very reason is also in a position of potential danger. If a trap has been set, it’s not clear who is going to get caught in it.

The footage was filmed in the far north of the state of Minas Gerais, near the border with Bahia. The artists visited numerous ranches along a dirt road and finally came across this herd, just as the faint afternoon light was giving way to the blue gloom of night, in which nothing is definite. The cows advanced and withdrew over and over, caught between impulses of flight and fight. For the artists, the simplicity and mystery of the situation result in a hypnotic scene.

Aline X and Gustavo Jardim work as film direc-

tors and producers, but they have been teaming up on audiovisual projects since 2007. Their first partnership was *Rivadavia 2010*, shot on cell phones during a journey between Argentina and Chile. In 2014, they released their last film, *O bagre africano de Ataleia*, which uses first-hand accounts from Ataleia locals to reconstruct the fantastical apparition of an amphibious fish believed to have attacked animals and birds. Through documentary, here given a near-fictional treatment, the duo draws on the creative capacity of the folk tales and mythology of Mucuri, a small town in Minas Gerais, to incorporate invented memory into the social history of the place.

Júlia Rebouças

Aline X | Belo Horizonte, Brasil, 1984

Gustavo Jardim | Belo Horizonte, Brasil, 1979

Vivem em Belo Horizonte

Parceiros desde 2007, os artistas transitam entre a ficção e o documentário para discutir memória, representação e a relação entre homem e natureza.

TOCAIA, 2014 | Vídeo

A palavra *tocaia* tem origem no tupi (*tokáia*) e quer dizer armadilha para caçar. A esse sentido, foi incorporado o de emboscada, que se aplica não só aos animais, mas às pessoas. No vídeo de Aline X e Gustavo Jardim, assistimos a uma manada, aglomerada por detrás de uma cerca, que fita a câmera; seus movimentos mínimos, mas de grande intensidade, geram um estado de alerta e tensão. O espectador, diante dos bois, está na posição de ameaça; mas é também por eles ameaçado. Se está diante de uma tocaia, não sabe a quem ela está destinada.

Foi no norte de Minas Gerais, quase na divisa com o estado da Bahia, que os artistas captaram a imagem. Passavam por diversas fazendas, ao longo de uma estrada de terra, quando encontraram o rebanho. A pouca luz do final da tarde foi cedendo ao negrume azul da noite, e a informação tornou-se mais escassa. Os bois avançavam ligeiramente e retrocediam, repetidas vezes, sem que ficasse claro se estavam prestes a fugir ou atacar. A simplicidade e

o mistério da situação acabam por conformar uma cena hipnótica, nas palavras dos artistas. Aline X e Gustavo Jardim atuam como diretores e produtores de cinema, mas, desde 2007, vêm realizando projetos audiovisuais em dupla. A primeira obra de autoria conjunta foi *Rivadavia 2010*, filmado por meio de aparelhos celulares numa viagem entre Argentina e Chile. Em 2014, lançaram seu último filme, *O bagre africano de Ataleia*, que reconstrói, por meio do depoimento de moradores, a aparição fantasmagórica de um peixe que teria sido visto rastejando fora da água, e que teria atacado mamíferos e pássaros. Por meio do gênero do documentário, aqui construído com elementos quase ficcionais, a dupla ativa a capacidade criativa da mitologia popular de uma pequena cidade no vale do Mucuri, em Minas Gerais, incorporando uma memória inventada à história social do lugar.

Júlia Rebouças



ana vaz





Ana Vaz | Brasília, Brazil, 1986

Lives in Paris

With a master's degree in cinema and the arts from Le Fresnoy, in Tourcoing, France, Vaz took part in Visions du Réel (2014), in Switzerland, and the New York Film Festival (2013). Her work explores the relations between language and cinema.

A IDADE DA PEDRA, 2013 | Video

A idade da pedra shows a series of landscapes from the backlands of Brazil. The first image we see is of the sunrise and the space across which it casts its deep-orange glow, which pales as the dawn runs its course. The camera also moves, first approaching, then withdrawing from the distant star. Next comes another landscape, with a view of a spiny plant towards which we slowly move. It's a dark space that perhaps belongs to that first dawn scene. The observation of natural phenomena continues, as spiders and their webs appear on-screen, or panoramas with escarpments crowned with lush vegetation.

Humanity appears only later, on horseback, perfectly integrated with the surroundings. The same method as was used to tie together the rising sun and a spiny plant is repeated here: the following scene is constructed through a slow zoom-out from the character's face, which is followed by a close-up of a rock formation, which, in turn, spans out into an open quarry from which the camera carefully retracts. The shadow of a hat divides the man's face into two zones, one light and the other dark, a contrast that echoes both the lush escarpment and the rucks and folds of rock.

The film's beginning, with the rising sun, and the subsequent progression between different

elements and scales create an idea of cycle and signal a belief in the natural interdependence of things: animals, stars, plants, humans, and rock formations, all part of the same order. This unification is underlined by various camera movements that create a shifting context of horizontal coexistence, without hierarchies, overlapping different perspectives and lending the film a simultaneously fantastical and realist tone. The spaces and characters are portrayed in a poetic way, as sketches of something yet to come; a sort of treatment that confers a dreamy feel to the images, confusing theoretically distinct categories, such as the natural and artificial, the real and virtual, past and future.

There's also the ghost of Brasília, of the Utopian dreams the city harbors and, at the same time, the possibility of other dreams in which social life and nature can relate more closely and fluidly. This seems to be the enchanted proposal of *the film*.

João Laia

Ana Vaz | Brasília, Brasil, 1986

Vive em Paris

Mestre em cinema e artes pelo Le Fresnoy, em Tourcoing, França, Vaz participou do Visions du Réel (2014), na Suíça, e do New York Film Festival (2013). Suas obras questionam as relações entre linguagem e cinema.

A IDADE DA PEDRA, 2013 | Vídeo

O filme nos mostra uma série de paisagens em algum lugar do interior do Brasil. A primeira imagem que vemos é a de um nascer do sol e do espaço a seu redor, que acorda pintado de laranja escuro e, progressivamente, torna-se mais claro. A câmera também se move, primeiro aproximando-se para, depois, afastar-se do astro luminoso. Em seguida, outra paisagem: um detalhe de uma planta espinhosa da qual, lentamente, nos aproximamos; um espaço escuro que talvez pertença à paisagem que o sol começa a iluminar. A observação de fenômenos naturais continua, com imagens de aranhas em suas teias ou campos pontuados por elevações escarpadas cobertas de vegetação luxuriante.

O ser humano só aparece mais tarde, a cavalo, perfeitamente integrado à paisagem em volta. Repete-se o mesmo método usado para unir o sol à planta espinhosa: o plano seguinte é construído por meio de um lento afastamento do rosto do personagem, ao qual se sucede uma formação rochosa vista de perto que, por sua vez, dá lugar a um detalhe de uma pedra da qual a câmera se afasta cuidadosamente. A sombra de um chapéu divide o rosto masculino em duas zonas, uma iluminada e outra mais escura, um contraste que ecoa, respectivamente,

tanto a escarpa coberta de vegetação como o detalhe dos vincos da pedra que se sucedem.

O início do filme, com o nascer do sol, assim como a progressão entre diferentes elementos e escalas desenham uma ideia de ciclo e assinalam uma crença na interdependência natural entre as coisas: animais, astros, plantas, ser humano e formações rochosas, todos pertencentes a uma mesma ordem. Essa unificação é sublinhada pelos vários movimentos de câmera que criam um contexto difuso de coexistência horizontal, sem hierarquias, sobrepondo diferentes perspectivas e imprimindo ao trabalho um tom simultaneamente fantástico e realista. Os espaços e personagens são retratados de uma forma poética, como esboços de algo ainda por construir; um tipo de tratamento que empresta às imagens uma dimensão onírica, confundindo categorias teoricamente distintas, como natural e artificial, real e virtual, ou passado e futuro.

Há um fantasma de Brasília, dos sonhos utópicos que a cidade encerra e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de outros sonhos nos quais vida social e natureza se relacionam de uma forma mais próxima e fluida. Esta parece ser a proposta encantada de *A idade da pedra*.

João Laia



andres bedoya





□ |

Andres Bedoya | La Paz, Bolivia, 1978

Lives in La Paz

With a background in design and the fine arts, Andres Bedoya researches the ways social and everyday contexts inform identity-building.

JUGANDO, 2010–2015 | Photography/video

Produced in a semirural part of the Bolivian town of Santa Cruz de la Sierra, this video slide show resulted from the innocent play of four kids. The boys took the artist on a cart ride through the region where they live, and, as they were passing a real-estate development site, they found the severed head of a biddy-goat, probably left-over from some ritual offering. The kids started having fun with this macabre discovery, throwing it around like a football, pulling faces with it, putting things into its mouth, and so on.

In voodoo, sacrificing an animal is a way to harness its energies and appease the spirits. In the spontaneity of the children's play with the dead animal's head, the idea of death and the ways we deal with it seem to go practically unnoticed. And all this takes place against the backdrop of urbanization.

The work captures and illustrates the ways children's play can challenge economic, political, and social concepts and even whole traditions.

Progress and poverty meet and coexist as modes of expression and exchange with the surrounding world. Little can be done about it, which generates a certain distance and indifference.

Bedoya's work explores what spontaneous action, its context and memory tell us about identity-building. It examines the processes that produce culture, beyond formal practices, and seeks to rethink, through new perspectives and everyday actions, the plasticity of memory and the relationship between the body and space. Bedoya addresses some sudden play, the presence of a camera, and the surrounding context to work with the materiality of daily experience and what it can reveal to us about people and their lives.

Bitu Cassundé

Andres Bedoya | La Paz, Bolívia, 1978

Vive em La Paz

Formado em design e belas-artes, Andres Bedoya pesquisa como o contexto social e o cotidiano informam a construção da identidade.

JUGANDO, 2010-2015 | Fotografia/vídeo

Realizada em uma região semirural da cidade de Santa Cruz de la Sierra (Bolívia), esta série de imagens fotográficas é o resultado de uma brincadeira inocente entre quatro crianças. Os meninos conduziam o artista em um passeio de charrete pela região onde vivem quando, perto de uma área de desenvolvimento imobiliário, encontram a cabeça de uma cabra junto à carcaça do animal – provavelmente, restos de uma oferenda ritual. Logo as crianças começam a se divertir com o achado: lançam a cabeça no ar, como uma bola de futebol, fazem caretas com ela, inserem objetos em sua boca.

Na religião vodu, sacrifica-se um animal para que sua energia alimente e apazigue as entidades. Na ação espontânea representada pelas brincadeiras com a cabeça de cabra, a morte e nossas formas de lidar com ela parecem passar despercebidas. Como pano de fundo, um espaço em processo de urbanização.

A obra capta e ilustra como uma brincadeira de criança pode desafiar conceitos econômicos, po-

líticos, sociais e até uma tradição. O progresso e a pobreza se encontram e coexistem como expressão e intercâmbio do mundo ao redor. Não se pode fazer muito, o que gera distanciamento e indiferença.

A obra de Bedoya explora as formas como uma ação espontânea, seu contexto e sua memória falam sobre a construção de uma identidade. Investiga os processos que geram cultura, para além das práticas formais, e procura pensar, por meio de novos olhares e de ações cotidianas, a plasticidade da memória e a relação do corpo com o espaço. Trabalha a materialidade da experiência corriqueira e o que ela é capaz de revelar sobre as pessoas e suas vivências, por meio de uma brincadeira entre os sujeitos, a câmera e o contexto no qual estão envolvidos.

Bitu Cassundé



armando queiroz





□□

Armando Queiroz | Belém, Brazil, 1968

Lives in Belém

Armando Queiroz is an artist, curator, and museologist. As an artist, he participated in the 31st Bienal de São Paulo (2014) and the 20th Bienal de Curitiba (2013).

BELLE ÉPOQUE, 2014 | From the series Extremo Norte | Video

The Brazilian Belle Époque was a period of intense transformations and strong economic cycles, such as the coffee economy of São Paulo and the rubber boom in the North—especially in Manaus (Amazonas) and Belém (Pará), which drove the nation’s cultural effervescence of their time. In the late 19th century, rubber fueled a period of considerable financial and cultural development in the North, and the city of Belém, then one of the wealthiest in the nation, enjoyed an age of splendor. Significant urban transformations reconfigured its space: sewage projects, electric lighting, tramways, and the imposing Teatro da Paz, which breathed fresh life into the cultural scene and aggrandized the local spirit with its neoclassical verve. The architecture shimmered in mansion houses, and a bohemian freedom explored new ways of experiencing this burgeoning urbanity. Though still far off the European pace, thanks to our faithful anachronism, Belém experienced an apogee as a Tropical Paris erected between river and jungle. In *Belle Époque*, Armando Queiroz draws on surreal moments to reconfigure different layers

of time in the manipulation of iconographies. A classical image is submitted to an uncanny brush with a beetle, which totters across an eye only to fall foul of abyssal imbalance, all set to ambient music that both accommodates and estranges. Queiroz’s grandmother’s little art nouveau vase, a seductive image recurrent in the artist’s childhood—and which has been passed down to three generations of his family—serves a support that enables the artist to plumb and reconfigure distinct layers of memory, making historical moments convulse in the sonority. The discreet soundtrack that pervades the space is a singular element in this strange narrative; Lou Reed’s music rattles and captures. As if it were demanding its place in that body, the beetle tries to affix itself to the eye, root itself in, become a part of that image, a reflection of that time and other times, but its place is in the abyss; to the beetle behooves fall, not fixation. It doesn’t belong on that epidermis. The insect is the crawling memory of boom-and-bust economic cycles, sophistication and decadence, memory and oblivion. **B. C.**

Armando Queiroz | Belém, Brasil, 1968

Vive em Belém

Armando Queiroz é artista, curador e museólogo. Como artista, participou da 31ª Bienal de São Paulo (2014) e da 20ª Bienal de Curitiba (2013).

BELLE ÉPOQUE, 2014 | Da série Extremo Norte | Vídeo

A Belle Époque brasileira é um período marcado por intensas transformações e regido pelos ciclos econômicos do café, no estado de São Paulo, e da borracha, na Região Norte – sobretudo nas cidades de Manaus e Belém, que movimentaram a economia, o cotidiano e a efervescência cultural no país. O látex do Norte foi combustível para um grande desenvolvimento financeiro e cultural no fim do século 19, e a cidade de Belém, na época uma das mais ricas do Brasil, viveu seu esplendor. Importantes transformações urbanas configuravam seu espaço: projetos de saneamento, luz elétrica, bondes e o imponente Teatro da Paz, que oxigenou o cenário cultural e engrandeceu o espírito local com suas linhas neoclássicas. A arquitetura resplandece em palacetes, e a boemia ativa novos modos de experimentar o urbano que floresce; ainda que numa velocidade dissonante da europeia, regida pelo nosso fiel anacronismo, vive-se, naquele instante, um apogeu, uma Paris tropical erguida entre rios e a floresta amazônica.

Na *Belle Époque* de Armando Queiroz evocam-se instâncias do surreal para reconfigurar di-

ferentes camadas de tempo na manipulação de iconografias. A imagem clássica é submetida ao estranhamento do besouro, que percorre o olho e resulta no desequilíbrio do abismo, ao som ambiente que acomoda e estranha. O pequeno vaso *art nouveau* da avó, imagem sedutora e recorrente na infância do artista – já percorre três gerações na família –, serve de suporte para adentrar e reconfigurar distintas camadas da memória, convulsionando elementos históricos e sonoridade. A discreta trilha sonora que acomoda o espaço é elemento singular dentro da narrativa, esquisita; como a presença da música de Lou Reed, que desassossega e captura. O besouro não consegue se fixar ao olho, como se reivindicasse seu lugar naquele corpo; insiste em ser pestana, tenta se segurar, se arraigar, tenta ser parte daquela imagem, reflexo daquele tempo e de outros tempos. Mas ao besouro cabe o abismo, a queda, a não fixação, a não aderência àquela epiderme. O inseto ativa a instância da memória, os ciclos que vão do apogeu ao declínio de um tempo, da sofisticação à decadência, da lembrança ao esquecimento. **B. C.**



beto shwafaty





Beto Shwafaty | São Paulo, Brazil, 1977

Lives in São Paulo

Artist, researcher, and curator, Beto Shwafaty featured in the 33rd Panorama de Arte Brasileira at MAM-SP, and at the 9th Bienal do Mercosul, in Porto Alegre (both in 2013).

EL MUSEO IMPOSIBLE DE LAS COSAS VIVAS. DEPARTAMENTO DE INTEGRACIÓN PANCONTINENTAL (ÁREA DE CONTACTO TRIANGULAR),
2014 | Installation | **AL PUEBLO PERUANO,** 2014 | Objects

The installation unfolds as a discursive and visual assemblage on the maritime dispute between Chile and Peru. Shwafaty takes this conflict as a conceptual and physical platform from which to approach the political, social, economic, and cultural issues that converge in the field of art.

During the Pacific War (1879–1883), Chile fought Bolivia and Peru for part of the mineral-rich Atacama Desert. Victory in the conflict saw Chile annex roughly a quarter of Peruvian territory and a stretch of coast that was Bolivia’s only land corridor to the Pacific Ocean.

In recent decades, both countries have taken the issue to the United Nations International Court of Justice at The Hague, the Netherlands, in the hope of having their former lands returned. In January 2014, after six years of arguments and documents provided by all parties, the organ ruled that Chile was to devolve some twenty thousand square kilometers of Pacific Ocean territory to Peru.

However, by establishing new boundary markers for the maritime border between the two countries, the Hague Court ended up pulling at the land border that runs between the Peruvian town of Tacna and the Chilean town of Arica. The parallel that marks the beginning of the

Chile-Peru maritime border triangulates with these two towns to form a geographical no man’s land of blurred nationality where the inhabitants have historically felt neglected by both governments, which have long failed to reach an agreement concerning this “land triangle.”

As in an archaeological investigation, the artist gathers images, items, and documents related to the conflict: the *Carta del Límite Exterior* [national boundaries declaration], intertwined flags of Chile and Peru, a mural of geographical and political details of the land triangle, objects related to the ocean, and documental images. The installation deals with two spheres: the image as a record and sample of the real; and everyday things and their possible transcendence. At the same time as he formally articulates and condenses historical facts concerning the dispute, Shwafaty remains open to fictional strategies. By engineering a collision between the documental and fictional, he strives to create frictions and generate critical thought. As such, through an artistic endeavor based on research and archival study, the artist uses history as a gateway through which to examine relations forged in the past so as to better understand the present. **B. C.**

Beto Shwafaty | São Paulo, Brasil, 1977

Vive em São Paulo

Artista, pesquisador e curador, participou como artista do 33º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP, e da 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, ambos em 2013.

EL MUSEO IMPOSIBLE DE LAS COSAS VIVAS. DEPARTAMENTO DE INTEGRACIÓN PANCONTINENTAL (ÁREA DE CONTACTO TRIANGULAR), 2014 | Instalação | AL PUEBLO PERUANO, 2014 | Objetos

A instalação se desdobra como um emaranhamento discursivo e visual sobre a disputa territorial marítima entre Chile e Peru. Shwafaty toma essa disputa como ponto de partida para trabalhar, tanto conceitualmente quanto de forma física, questões políticas, sociais, econômicas e culturais que convergem no campo da arte.

Na chamada Guerra do Pacífico (1879-1883), o Chile disputou com a Bolívia e o Peru parte do solo rico em minério do Deserto do Atacama. Depois de vencer o conflito, o Chile anexou cerca de 25% do território peruano, além do trecho de costa que era o único acesso da Bolívia ao Oceano Pacífico.

Em décadas recentes, ambos os países recorreram à Corte Internacional de Justiça, braço jurídico da ONU com sede em Haia, na Holanda, para tentar reaver seus territórios. Em janeiro de 2014, depois de seis anos de trocas de documentos e argumentações de parte a parte, um parecer do órgão determinou que o Chile deveria devolver ao Peru cerca de 20 mil quilômetros quadrados de Pacífico.

Ao fixar novos pontos de referência para o limite marítimo entre os dois países, porém, a Corte de Haia tensionou a fronteira terrestre que separa a cidade peruana de Tacna e a cidade chilena de

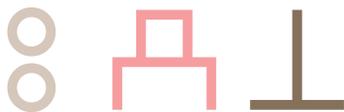
Arica. Entre as duas e o paralelo que marca o início da fronteira marítima Chile-Peru, desenha-se o chamado “triângulo terrestre”, uma região de nacionalidade controversa, onde os habitantes se sentem historicamente esquecidos por seus governos, que não conseguem entrar em acordo sobre essa faixa de areia.

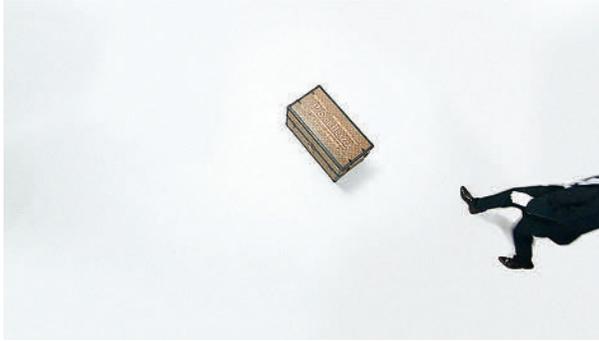
Como em uma ação arqueológica, o artista reúne imagens, itens e documentos relacionados ao conflito: a *Carta del Límite Exterior*, as bandeiras do Chile e do Peru entrelaçadas, um mural com dados geográficos e políticos do triângulo terrestre, objetos que remetem ao mar, imagens documentais. A instalação lida com duas esferas: a imagem como registro e índice do real; e os objetos da vida cotidiana e sua transcendência possível.

Ao mesmo tempo em que articula e condensa formalmente fatos históricos sobre a área em disputa, Shwafaty mostra-se aberto às estratégias ficcionais. Ao fazer o documental e o ficcional colidirem, procura criar fricções e gerar um pensamento crítico. Assim, por meio de uma prática artística baseada em processos de pesquisa e na exploração de arquivos, parte da história para esmiuçar relações construídas no passado e pensar o presente. **B. C.**



bianca baldi





Bianca Baldi | Johannesburg, South Africa, 1985

Lives in the European Union

Baldi examines the African colonial heritage in her multimedia work. She participated in the Berlin Biennial (2014), among other exhibitions in Africa and Europe.

ZERO LATITUDE, 2014 | Video

During the 19th century, one of the closing chapters of the historical process of colonialism was the reinvigorated interest in travel by Europeans in the full thrusts of industrialization. Scientific and technological advances of the Industrial Revolution ended up fuelling a rush for the New World with a view to establishing a new “civilizing” benchmark. In reality, it was a smokescreen for hunting for market niches and natural resources that could accelerate the development of the recently forged capitalist system.

By exploiting one of the premier icons of European cultural domination, the LV monogram of the Louis Vuitton brand, Bianca Baldi not only recovers the colonial past, but also confronts it with data from the postcolonial dynamic experienced today. If, in the past, Vuitton’s Explorator served a purpose illustrative of the physical and mobile character of the colonizing agents, in this video it functions as a device with which the artist can engineer a clash between a politics that materialized through actual movement (19th century) and another that is purely virtual and buoyed by the symbolic meaning attributed to consumer goods in postindustrial societies.

Executed as a sort of assembly instruction leaflet for the French inventor’s travel chest-cum-day bed, the work’s silence and minimalism re-

verberates with echoes of a domination strategy that was once grounded in material, but which now speeds insidiously across the globe without recognizing any physical or social boundaries.

However, it is worth reflecting on the nature of the European explorer and producer of travelogues on forays into the unknown. If the literature penned in the neocolonial 1800s was tempered with fiction, the political tone that sustains the present-day globalized capitalist economy also operates on a symbolic, imagetic, and fictional plane, revealing fluid and perverse practices of domination backed up by virtual consumption.

On the other hand, the real travel today runs counter to the established routes of the 19th century, as it is precisely the colonized peoples of Africa, Asia, and the Americas who are descending in droves upon their former European metropolis, avid to consume the very instrument that had subjugated them to their dominators: a battery of “luxury” handbags and suitcases (often fake), many stamped with the traditional LV monogram, more often than not produced by a semislave workforce in China or at sweatshops controlled by the Italian Mafia.

B. J. S.

Bianca Baldi | Johannesburgo, África do Sul, 1985

Vive na União Europeia

Com uma obra multimídia, Baldi interroga a herança colonial na África.

Participou da Bienal de Berlim (2014), entre outras exposições na África e na Europa.

ZERO LATITUDE, 2014 | Vídeo

Durante o século 19, um dos derradeiros capítulos do histórico processo colonizador renovaria o fôlego de viajantes egressos de nações europeias em vias de consolidar sua industrialização. O avanço científico e tecnológico decorrente da Revolução Industrial acabou promovendo vertiginosa corrida ao Novo Mundo, com o objetivo de lá estabelecer um novo marco “civilizatório”: em realidade, tão somente um falso propósito para identificar e investigar nichos de mercado e recursos naturais que acelerassem o desenvolvimento do recém-forjado sistema capitalista.

Ao lançar mão de um dos maiores ícones da dominação cultural europeia, a saber, o monograma LV (da marca Louis Vuitton), Bianca Baldi não só recupera o passado colonial como o confronta com dados da dinâmica pós-colonialista experimentada na contemporaneidade. Se, lá atrás, os apetrechos de viagem projetados por Vuitton serviam a um propósito que bem ilustra o caráter tanto físico quanto móvel dos agentes colonizadores, neste vídeo eles funcionam como dispositivo para que a artista articule o confronto entre uma política que se materializava no deslocamento real (século 19) e outra puramente virtual, apoiada na carga simbólica atribuída aos bens de consumo nas sociedades pós-industriais da atualidade.

Executada como uma espécie de manual de mon-

tagem da mala/leito divisada pelo inventor francês, a obra reverbera, em sua mudez e minimalismo, ecos da estratégia de dominação outrora enraizada materialmente e que hoje se alastra de maneira insidiosa no plano global, sem reconhecer fronteiras físicas ou sociais.

Vale ponderar, entretanto, sobre a natureza daquele viajante explorador europeu que produzia relatos de seus deslocamentos rumo ao desconhecido. Por maior que fosse a carga de ficção da literatura produzida sob as circunstâncias neocolonizadoras dos Oitocentos, o teor político que sustenta a economia globalizada do capitalismo tardio também opera no plano simbólico, imagético, ficcional, revelando práticas de dominação fluidas e perversas, subsidiadas pelo consumo virtual.

Por outro lado, o deslocamento real hoje se dá na contramão das rotas estabelecidas no século 19, pois são justamente os povos colonizados da África, Ásia e Américas que chegam às metrópoles europeias no afã de consumir o próprio instrumento que promoveu sua condição subjugada diante do dominador: uma “luxuosa” artilharia de bolsas e maletas (por vezes piratas) que ostentam a tradicional padronagem LV, não raro produzidas pela mão de obra semiescrava na China ou mesmo aquela controlada pela máfia italiana. **B. J. S.**





□□

Carlos Mélo | Riacho das Almas-PE, Brazil, 1969

Lives in Recife

Mélo sets his work against a political backdrop, approaching aspects of Brazilian cultural formation. He participated in the biennials of Bahia (2014), in Salvador, and Mercosul (2011), in Porto Alegre.

EMISSÃO, 2014 | From the series Emissão | Video

The artist is sitting in front of an auditorium with a microphone before him. He reads a text to the empty benches; the voice that comes out is the voice of a woman, though. The text is the *Rio Negro Manifesto*, written by the French critic Pierre Restany on Thursday, August 3, 1978, in the presence of the artists Sepp Baendereck and Frans Krajcberg, while travelling on the upper Negro River in the Amazon. The manifesto was crucial to contemporary thought in Brazilian art; it presents and defines the concept of integral naturalism, a counterweight to a realism understood as a metaphor of power. For Restany, this naturalism was of an individual nature, an engagement of the subjectivity of each individual with the world, as an expression of planetary, environmental consciousness.

“We live, today, two senses of nature. The ancestral understanding of a planetary fact, and the modern sense of industrial and urban acquisition. [...] The important thing is that these two senses of nature be lived and assumed in the fullness of their integrity as ontological structures, from the perspective of the universalization of perceptive consciousness, the I spanning the World and fusing with it, in the agreement and harmony of emotion assumed

as the last reality of human language,” goes one passage from the manifesto. Word for word, the artist acts like a shaman, like the one who has access to realities and existences beyond the present space and time. In an institutional environment, through an action that might be considered banal—the reading of a historical document—Mélo evokes and brings up to speed the meaning of a subjective man of nature.

The artist’s career spans video, photography, drawing, installation, and sculpture; but he has found the beating heart of his output in the field of performance. Experience lived by and through the body is the crux of a set of works that includes the photographic series *Alma selvagem* (2011), about the domestication of meanings and the body, and *Abismos* (2008), a set of drawings which reveals hidden parts of the body in contact with the institutional environment. For some years now, Mélo has been working on the idea of the baroque body, in the sense of *barro* [clay], of hollow, earthen craft associated with the backlands, open to the possibilities of language games and anagram construction. In 2014, he held the 1st Clay Biennial in Caruaru, in the hinterlands of the northeastern Brazilian state of Pernambuco. **J. R.**

Carlos Mélo | Riacho das Almas-PE, Brasil, 1969

Vive em Recife

Mélo constrói sua obra contra um fundo político, abordando aspectos da formação cultural brasileira. Participou das bienais da Bahia (2014), em Salvador, e do Mercosul (2011), em Porto Alegre.

EMISSÃO, 2014 | Da série Emissão | Vídeo

O artista está sentado à frente de um auditório, com um microfone. Diante da plateia ausente, lê um texto, e sua enunciação vem de uma voz feminina. Trata-se do *Manifesto do Rio Negro*, escrito pelo crítico francês Pierre Restany numa quinta-feira, dia 3 de agosto de 1978, na presença dos artistas Sepp Baendereck e Frans Krajcberg, quando viajavam pela Amazônia, no Alto Rio Negro. O manifesto, um texto crucial para o pensamento contemporâneo da arte brasileira, apresenta e define o conceito de naturalismo integral, em contraposição a um realismo que seria a metáfora do poder. Para Restany, esse naturalismo seria de ordem individual, num engajamento da subjetividade de cada um com o mundo, como expressão da consciência planetária e ambiental. “Vivemos hoje dois sentidos da natureza. O ancestral do dado planetário, o moderno da aquisição industrial e urbana. [...] O importante é que esses dois sentidos da natureza sejam vividos e assumidos na integridade de sua estrutura ontológica, na perspectiva de uma universalização da consciência perceptiva, o Eu abrangendo o Mundo, incorporando-se nele, no acordo e na harmonia da emoção assumida como a última realidade da linguagem humana”, diz um trecho do manifesto. Palavra por palavra,

o artista incorporado de expressão feminina atua como um xamã, ou como aquele que tem acesso a realidades e existências para além do tempo e espaço do presente. Num ambiente institucional, por meio de uma ação que poderia ser protocolar – a leitura de um texto histórico –, Carlos Mélo evoca e atualiza o sentido de um homem de natureza subjetiva.

A trajetória do artista inclui vídeo, fotografia, desenho, instalação e escultura; mas está no campo da performance o coração de sua produção. A experiência vivida pelo corpo e através dele é o mote de um grupo de trabalhos que inclui a série fotográfica *Alma selvagem*, de 2011, quando tematiza a domesticação dos sentidos e do corpo, ou o conjunto de desenhos intitulado *Abismos*, de 2008, que revela partes ocultas do corpo no contato com o ambiente institucional. Há alguns anos, Carlos Mélo vem trabalhando sobre a ideia de um corpo barroco; e, aqui, barroco diz menos respeito ao movimento artístico e mais ao barro, ao oco, conectando-se com o agreste e abrindo-se às possibilidades que se colocam no jogo da linguagem e no exercício dos anagramas. Em 2014, Carlos Mélo realizou, como parte de sua pesquisa, a 1ª Bienal do Barro, na cidade de Caruaru. **J. R.**



王 < chameckilerner





Chameckilerner

Rosane Chamecki | Curitiba, Brazil, 1964

Andrea Lerner | Curitiba, Brazil, 1966

The artists live in New York

Since graduating in 1992, this Brazilian duo has won awards from the San Francisco Dance Film Festival (2014) and the Brooklyn International Film Festival (2008), in New York.

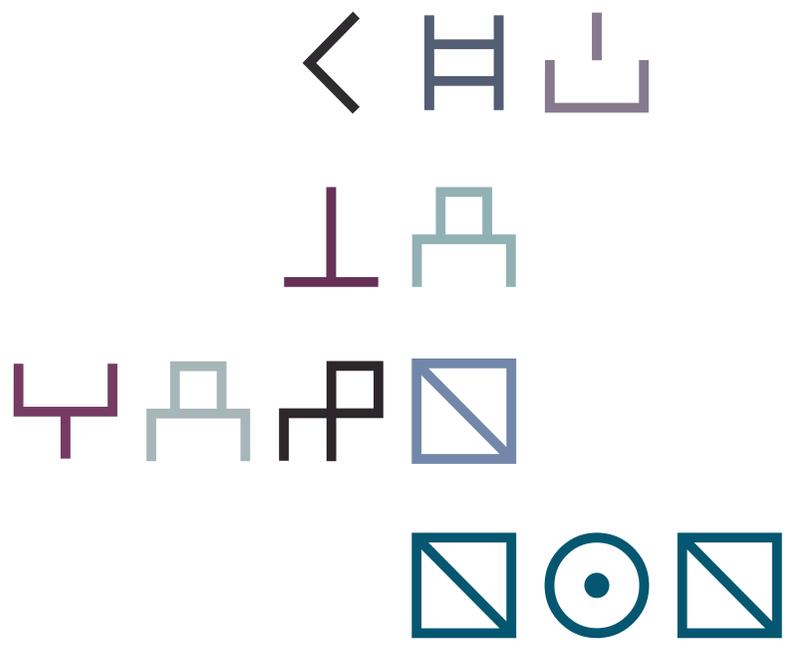
SAMBA #2, 2014 | Video

The video analyses three key images of Brazilian culture: carnival, samba, and the ass. It can thus be interpreted as a reflection on the country's cultural imaginary. Its main feature is its simplicity: a slow-motion camera fixes on the thonged ass of a samba dancer in full swing. The slowed-up footage reveals micromovements that would not be visible to the naked eye, but which show an unflattering side to movements we thought we knew. The analytical bent to the work is underscored by the static camerawork, which transforms the image into something scientific as if seen through a microscope. The result is a moving image at once scientific and ritual, technical and hypnotic.

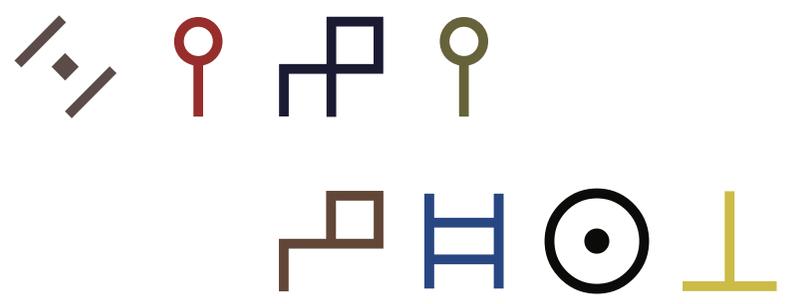
There is a clear deconstruction of the typical image of the female body here. The dancer's ass becomes something unreal, and its ultraslow movements reveal layers of flesh rippling like waves across the surface. Though samba has a basic rhythmic structure, it does not follow any real choreography but takes its lead from the song in question, which affords some room for improvisation on the dancer's part. Her read-

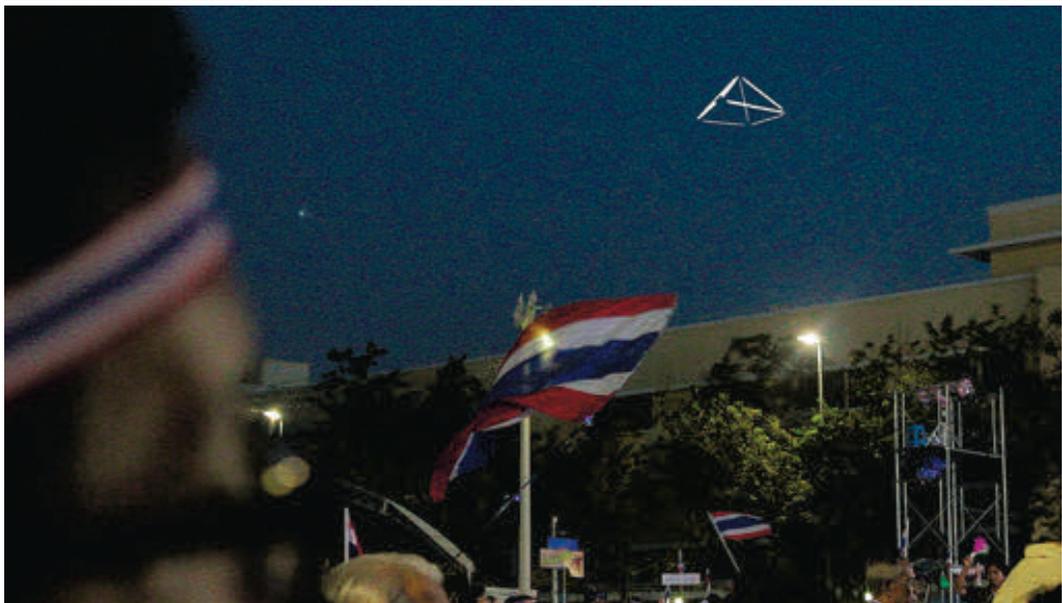
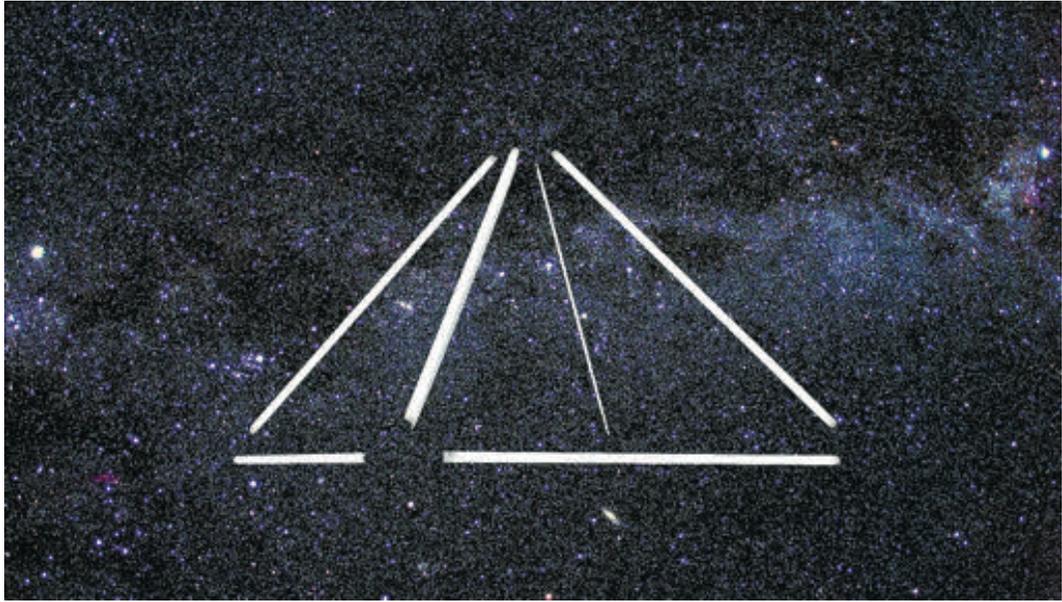
ing of the rhythm is intuitive, and the virtuosity of each dance is defined by the disposition of the moment, by personal interpretations made somewhere between body and mind. The tension between the movements of the buttocks and the legs can be seen in the fascinating way they flap and undulate, evoking surprise and disbelief.

By de-characterizing three interconnected Brazilian cultural icons in this way, *Samba #2* becomes something of a cultural treatise, an abstraction that, being based on such familiar images, manages to incorporate a series of critical issues in Brazil, focused on the body as sexuality, violence, beauty, and dance. One could go further still, as the artists do, and find in this film the energy of the Amazon rainforest, the explosion of tastes that derives from a mixture of African, American, and European culinary elements in Brazilian cuisine, and the crash of Atlantic waves, all incorporated into the shimmy of samba. What *Samba #2* draws out is an anthropology of the gaze and movement, a reflection that centers on culture in its most visceral and corporeal form. **J. L.**



chulayarnnon siriphol





Chulayarnnon Siriphol | Bangkok, Thailand, 1986

Lives in Bangkok

With works inspired by personal memories and Thai politics, Siriphol has featured at the Sharjah Biennial (2013) and Asian Art Triennial (2014), in Japan.

MYTH OF MODERNITY, 2014 | Video

Situated somewhere between documentary and fiction, the film begins by investigating the impact of modernism—an eminently western phenomenon with global repercussions—on Thai culture in general, and its architecture in particular, which is rooted in the triangular structure of Buddhist cosmology. This geometrical figure, key to so many other cults besides Buddhism, from Pythagoreanism to Masonry, Catholicism to Candomblé, serves as the structuring schema not only of Thai belief, but its material culture too, as expressed in its urban and religious architecture.

Interviews conducted in documental tone are accompanied by images of buildings, altars, tents, and other contemporary Thai constructions in which the triangle is present in pyramidal form, echoing the ancestral palaces of local history, alongside the bright building signs of Citibank, McDonald's, and other icons of western consumerism. From there, the film turns to scenes of people in the streets, protesting against a government that draws on religious

dogmas to sustain a conservative political practice and architecture of power that allows the few to further their interests to the detriment of the common good.

From that point on, the film shifts gear completely and begins to explore a science-fiction atmosphere. Crowds of people are gathered in a town square though now apparently hypnotized by a tube-light pyramid hovering in the sky. This triangle of light, which first arises in the bedroom of a sleeping citizen, multiplies by tens and hundreds and is finally seen set against a cosmic night accompanied by sounds that heighten the fictional tone, a mix of esotericism and social architecture.

The work makes an interesting analysis of the power structures—bestowed by heaven or built from the ground up—that have perpetuated throughout history. **B. J. S.**

Chulayarnnon Siriphol | Bangcoc, Tailândia, 1986

Vive em Bangcoc

Com obras inspiradas em memórias pessoais e na política tailandesa, Siriphol participou da Bienal de Charjah (2013) e da Trienal de Arte Asiática (2014), no Japão.

MYTH OF MODERNITY, 2014 | Vídeo

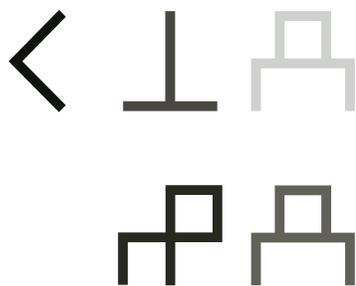
Situado entre o documentário e a ficção, o filme começa investigando o impacto do modernismo – fenômeno eminentemente ocidental, mas de repercussões globais – na cultura tailandesa e, mais particularmente, em sua arquitetura, cujas raízes remetem à estrutura triangular que dá sustentação ao ideário budista, religião predominante no país. Essa figura geométrica que informa, além do budismo, uma miríade de outros cultos – Pitágoras, a Maçonaria, a igreja católica, o Gandoblé etc. – serve como esquema estruturante não só do sistema de crenças da Tailândia, mas também de sua própria cultura material, isto é, sua arquitetura urbana e de adoração religiosa.

A depoimentos gravados em tom documental, seguem-se imagens de prédios, altares, tendas e outras edificações da Tailândia contemporânea, nas quais o triângulo está presente na forma de pirâmide, ecoando os palácios ancestrais da história local, lado a lado com letreiros do Citibank, McDonald's e outros ícones do consumo ocidental. Surgem, então, imagens da população na rua, protestando contra um governo que

se apoia nos dogmas religiosos para sustentar uma prática política resguardada em uma arquitetura de poder excludente, na qual o governo preserva seus interesses em detrimento das demandas coletivas.

Daí em diante, o filme sofre uma mudança radical em seu eixo e tom narrativo, e passa a explorar uma atmosfera de ficção científica, que se materializa nas mesmas imagens da população tailandesa reunida aos milhares em uma praça, mas agora parecendo hipnotizada por uma figura piramidal de luz que paira sobre a cidade. Esse triângulo iluminado, que inicialmente surge no quarto de um cidadão comum, adormecido, é, depois, replicado às dezenas e, finalmente, às centenas, numa imagem estelar acompanhada de ruídos que só reforçam o clima de ficção, que mistura esoterismo e arquitetura social.

A obra promove uma interessante análise sobre as estruturas de poder que se perpetuam ao longo da história, servindo, em última análise, à consolidação de uma arquitetura do poder, seja de ordem divina ou terrena. **B. J. S.**



clara ianni  





Clara Ianni | São Paulo, Brazil, 1987

Lives in São Paulo

In her work, Ianni explores the relationship between art, politics, and ideology. She exhibited at the 31st Bienal de São Paulo in 2014 and at the 12th Istanbul Biennial in 2011.

FORMA LIVRE, 2013 | Video installation

LINHA, 2013 | Silkscreen

“Fifty years in five.” That was the promise made by Brazilian President Juscelino Kubitschek, echoing the words of writer Stefan Zweig, who, in the 1940s, called Brazil “the country of the future.” Kubitschek’s government (1956–61) stood out for a vast modernization drive, mainly inspired by North American standards, crisscrossing the country with broad highways so that the automobile could drive us into a gas-guzzling future. His modernizing frenzy went on: before leaving office, JK left Brazil, as a parting gift, a new capital—Brasília—a pharaonic construction that would remove the people from the halls of power for good.

Brasília was built to a master plan drawn up by Lucio Costa and filled out with architecture by Oscar Niemeyer. While Costa’s master plan envisioned a city with no corners, clustered along a vast axis that could only feasibly be travelled by car, Niemeyer endeavored to erect veritable modernist monuments, at once futurist and sensual, replete with curves and soft lines. If Costa followed Le Corbusier’s commandments, Niemeyer prayed from the communist handbook, declaring his commitment to the cause of labor and social transformation. These communist ideals took a heavy beating at the hands of Brasília, a town so impervious that it couldn’t even assimilate the workforce that built it. Not

long after its inauguration in 1960, slums were already forming in the outskirts, and would continue to grow for decades to come.

Interested in the discrepancies between speech and practice, project and reality, monument and ruin, Clara Ianni produces a work that is iconoclastic in nature, and with a contemporary approach that oscillates between historical revisionism and an inability to envision the future—the exact opposite of the sure-footed principles on which JK built Brasília.

The series *Linha* looks at lines as political events forged in the contexts of cartography. In *Forma livre*, the artist uses audio excerpts from interviews given by Niemeyer and Costa in which they are asked about a police massacre of striking workmen in Brasília during the Carnival of 1959. The strike was in response to the subhuman working conditions and breakneck pace imposed by Kubitschek. The capital had to be completed within his term of office, no matter what.

Playing the architects’ voices over images of the plans for Brasília, the artist shows how these two legendary figures denied having any knowledge of the police massacre, which resulted in the murder of one hundred workmen, despite the fact that it was reported on in the press at the time. **B. J. S.**

Clara Ianni | São Paulo, Brasil, 1987

Vive em São Paulo

Em sua obra, Ianni investiga as relações entre arte, política e ideologia. Participou da 31ª Bienal de São Paulo (2014) e da 12ª Bienal de Istambul (2011).

FORMA LIVRE, 2013 | Videoinstalação

LINHA, 2013 | Serigrafia

“Cinquenta anos em cinco.” Assim propalava o presidente Juscelino Kubitschek, fazendo eco ao escritor Stefan Zweig que, na década de 1940, identificara o Brasil como o “país do futuro”. Seu governo (1956-1961) lançaria um projeto de modernização largamente inspirado nos padrões norte-americanos, pavimentando estradas de norte a sul, o que faria do automóvel o principal meio de transporte do país, e da gasolina, o combustível essencial para seu desenvolvimento. A sanha modernizadora não pararia por aí: antes de concluir o mandato, JK presentearia o país com uma nova capital, Brasília, obra de proporções faraônicas que afastaria o povo das altas esferas do poder.

Brasília teve malha urbana pensada por Lúcio Costa e arquitetura projetada por Oscar Niemeyer. Enquanto o primeiro divisava uma cidade sem esquinas, com eixos principais distantes e deslocamentos que deveriam ser feitos necessariamente de automóvel, o segundo se ocupava em erguer verdadeiros monumentos modernistas, edifícios ao mesmo tempo futuristas e sensuais em suas formas curvas e fluidas. Se Costa obedecia aos mandamentos de Le Corbusier, Niemeyer dizia rezar pela cartilha comunista, declarando comprometimento com os trabalhadores e a transformação social. Estas ambições seriam solapadas pela brutal re-

alidade de Brasília, cidade altamente excludente, incapaz de incorporar os próprios operários que trabalharam em sua construção: logo após a inauguração, gerou-se uma periferia que só se adensaria nas décadas subsequentes.

Interessada nas discrepâncias entre discurso e prática, projeto e realidade, monumento e ruína, Clara Ianni produz uma obra de tintas iconoclastas, estruturada sob a égide do pensamento contemporâneo, que oscila entre a revisão histórica e a impossibilidade de divisar o futuro – algo que se dá na contramão dos propósitos modernistas que embasaram Brasília e o governo JK.

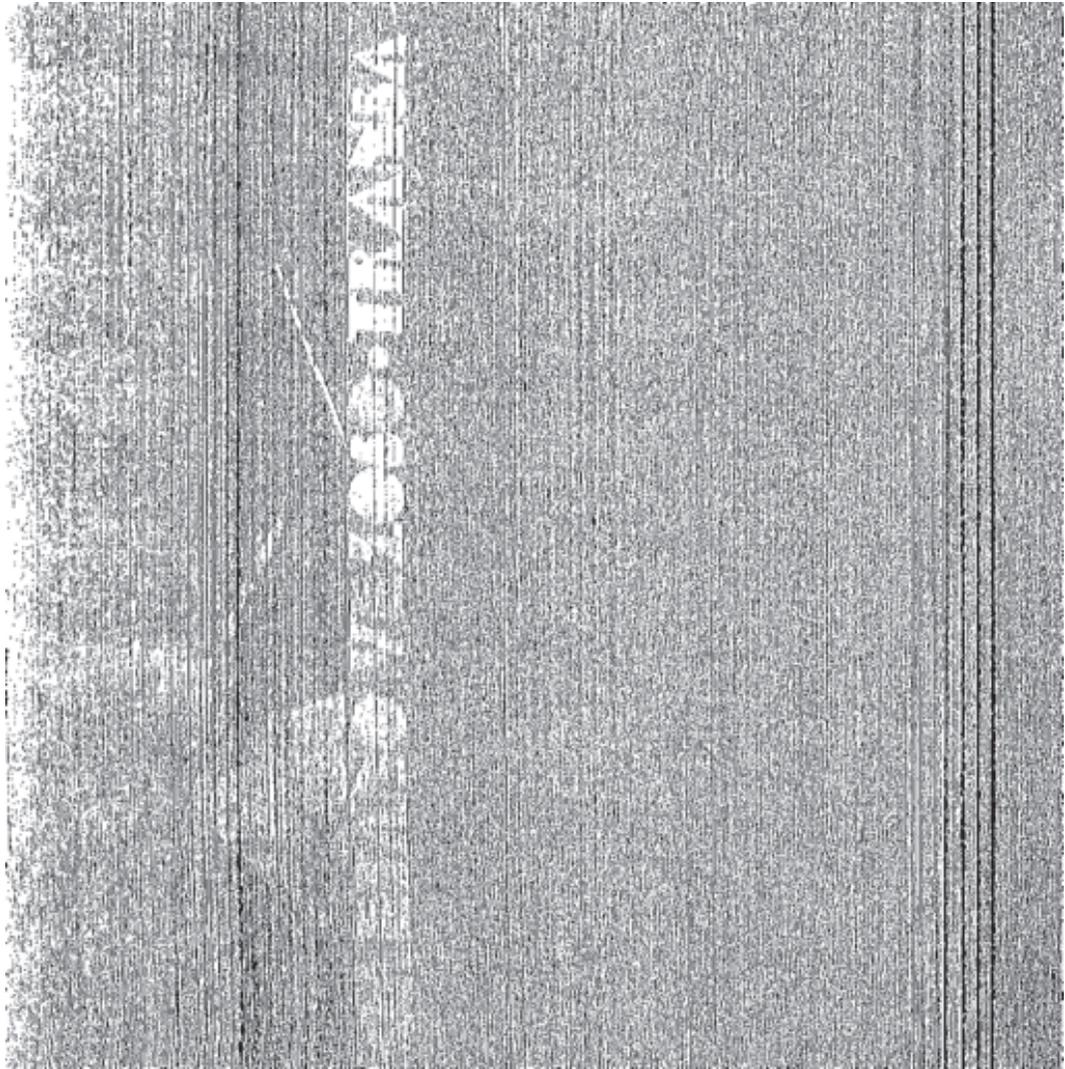
A série *Linha* investiga as linhas no contexto da cartografia, abordando-as como evento político. Em *Forma livre*, a artista usa áudios de entrevistas em que Niemeyer e Costa são interpelados sobre o massacre, no Carnaval de 1959, de candangos (os operários que imigraram para construir Brasília) revoltados com as condições desumanas de trabalho na obra, pioradas pelo ritmo açodado imposto por JK. Custasse o que custasse, a capital tinha de ser concluída em seu mandato.

Ao sobrepor a voz dos arquitetos e croquis de Brasília, a artista revela duas figuras míticas que se recusam a admitir a tragédia, declarando desconhecer um massacre orquestrado pela polícia, que a própria mídia da época encontrou brechas para divulgar. **B. J. S.**



daniel frota





Daniel Frota | Rio de Janeiro, Brazil, 1988

Lives in Amsterdam

The holder of a master's degree from Werkplaats Typografie ArtEZ, Frota examines connections between communication systems and the body, exploring the way language influences between language and perception.

IT'S A PERPETUAL WAY, 2014 | Sound piece

Daniel Frota's background is in graphic design, but it is in the meeting of languages and communication systems that his work occurs. *Perpetual Way* is the result of one such fusion: the artist extracts a passage from Caetano Veloso's song *It's a Long Way*, and repeats the word *long* over and over, incessantly. This simple gesture creates another sonorous environment for the listener, who finds him or herself before an emission that does not lead onto new sounds or ideas, but is prolonged as a sort of mantra, repeating the same notes without bringing the word to a close. This utterance of the word *long*, truncated to 'lon,' evokes 'lone' and 'London,' where the song was written.

It's a Long Way is from the album *Transa*, produced toward the end of 1971, during Caetano Veloso's exile in London, and released in Brazil in 1972. The album and this particular song marked a generation with its blend of new compositions and traditional Brazilian melodies. The song from which Frota lifts his passage is a tribute to the Beatles' *The Long and Winding Road*.

Frota deals with frustration and surprise by metonymically extracting a fragment from a classic

song and using it as seed stock for a whole new experience. The work also speaks of "the inseparable coincidence of form and meaning": by prolonging the sound in time, it alludes to the original significance of the word 'long.'

This gathering of references and tension between languages is a staple of Daniel Frota's work. In the video *Braille Flute Piece (Close Captioned)*, 2013, the artist tries to play a wind instrument with holes arranged as Braille. The words "spoken" by this flute are uselessly translated in captions on the screen, drawing nonsense out of incompatible systems of enunciation. By trying to derive intelligible sound from a language system designed to be 'read' by touch or visual reproduction, the artist underscores the impossibilities of communication. **J. R.**



daniel jacoby





Daniel Jacoby | Lima, Peru, 1985

Lives in Amsterdam

Jacoby's work reflects on the state of hyper-information in our time. His exhibitions include collectives at the Palais de Tokyo (2013), Paris, and Bienal de Cuenca (2011), Ecuador.

AHOLD OF GET THE THINGS TO, 2014 | Video installation

The semantic collapse Daniel Jacoby proposes in the film begins right from the title (a jumbling of 'to get a hold of things'). From there on in, the sequence of images and narratives articulated by the characters serves only to intensify a process of linguistic deconstruction which we accompany with a blend of distrust and curiosity.

As if it weren't enough to annul the meaning of things, words, and narrative, the artist pushes his linguistic tour-de-force to the limit by mixing cinematographic genres and the unstable space/time relations precariously engendered by memory. Part cinema, part theater, the work is grounded in the volatility of the images and words that collide in the semiotic games the artist plays.

In addition to the plurality of narrators there's the alternation of dramaturgical registers, which oscillate between science fiction and crime, with forays into a sort of documentary that blurs still further the tenuous line between reality and fiction.

There's a murder, a body that collapses on the floor, and the search for the culprit. Characters come and go, leaving possible narratives in their wake. Insidious images and sounds interrupt the flow. Things change place, like objects sucked into a black hole only to re-

emerge in some other dimension. Can we really trust memory, the things around us, the reality forged in words spelled onto the wind? The most fundamental laws of physics are destabilized one by one by parallel realities attainable only in the realm of imagination.

The relativization of our intellectual capacities collides with the urgency of the facts: after all, there's been a death, or at least we presume there has. Yet the possible murderers switch bodies and identity at will, just as men and animals alternate in the context of the Amerindian tribes studied by the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro. Scenic devices confer rhythm on the elliptical narrative conjured by Jacoby, who, like a magician, challenges the laws of nature from his stage mottled with patches of light and shade.

Alas the human velleities of apprehending the universe through the utterly obtuse prism of western scientific thought succumb. Yet down what sort of dead-end or cul-de-sac has humanity gone rushing in its lust to control nature, the most mutant existence of all, inaccessible in its mysteries, with its evolutionary processes every bit as labyrinthine as human intelligence?

B. J. S.

Daniel Jacoby | Lima, Peru, 1985

Vive em Amsterdã

Em sua obra, o artista reflete sobre o estado de hiperinformação de nossa época. Suas exposições incluem coletivas no Palais de Tokyo (2013), Paris, e na Bienal de Cuenca (2011), no Equador.

AHOLD OF GET THE THINGS TO, 2014 | Videoinstalação

O colapso semântico proposto por Daniel Jacoby no filme tem início no próprio título da obra (que embaralha a frase *To get ahold of the things*, ou “ganhar o controle das coisas”). Dali por diante, a sequência de imagens e narrativas articuladas pelos personagens só faz intensificar um processo de desconstrução da linguagem ao qual aderimos num misto de desconfiança e curiosidade.

Como se não bastasse aniquilar o sentido das coisas, das palavras e da narrativa, o artista leva ao extremo seu *tour de force* linguístico ao misturar gêneros cinematográficos e as instáveis relações tempo/espço precariamente engendradas pela memória. Ora cinema, ora teatro, a obra se ampara na volatilidade de imagens e palavras que colidem nos jogos semióticos orquestrados pelo artista.

À pluralidade de narradores, soma-se a alternância de registros dramatúrgicos, que oscilam entre a ficção científica e o policial, com incursões por uma espécie de documentário que põe em xeque a tênue linha entre realidade e ficção.

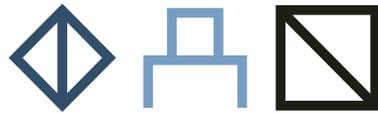
Há um assassinato, um corpo que cai; busca-se um culpado. Personagens entram e saem de cena, criando narrativas possíveis. Imagens e ruídos insidiosos interrompem o fluxo narrativo. Coisas mudam de lugar, como objetos desaparecidos em buracos negros, mas que tornam a despontar em

outra dimensão. Podemos confiar na memória, nos objetos que nos cercam, na realidade forjada por palavras ditas ao vento? As mais caras noções da física vão sendo desestabilizadas por realidades paralelas, tão somente alcançáveis no plano de nossa imaginação.

A relativização de nossas capacidades intelectuais choca-se com a urgência dos fatos: afinal, houve uma morte, ou supõe-se ter havido. Mas os possíveis assassinos mudam de corpo e identidade, assim como homens e animais alternam aparências no contexto dos povos ameríndios estudados pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

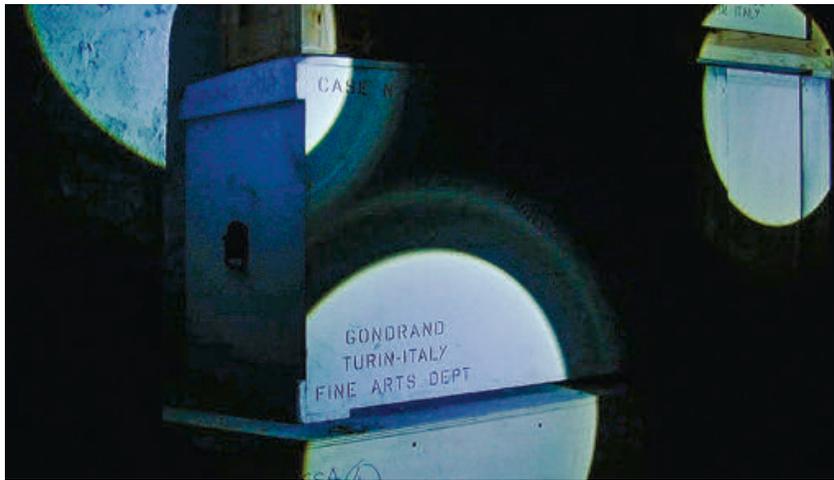
Recursos cênicos dão ritmo à elíptica narrativa de Jacoby – que, como um mágico, desafia as leis da natureza desde o palco envolvido por zonas de luz e sombra.

Hélas, sucumbem assim as veleidades humanas da apreensão do universo sob o prisma deveras obtuso do pensamento científico ocidental. Mas em qual espécie de *dead end*, *cul-de-sac*, beco sem saída foi meter-se a humanidade em sua sanha de controlar a natureza, ente mais que mutante, inacessível em seus mistérios, de processos evolutivos tão labirínticos quanto a própria inteligência humana? **B. J. S.**



daniel monroy cuevas





Daniel Monroy Cuevas | Zapopan, Mexico, 1980

Lives in Mexico City

With a degree in cinema and the arts, Cuevas questions the implications of cinematic time and its influence on contemporaneity. He exhibited at the VideoZone video biennial in Tel Aviv in 2006.

WAITING SEARCH (END TO TIME), 2013 | Video

Spots of light slowly roam spaces, plucking images out of the dark. In the beginning, it's just a detail, a single, isolated element that would otherwise go unnoticed. Such is the attention to textures, colors, the minutiae of machines, statues, and architectonic structures that it's almost as if we were looking at different scales and perspectives through binoculars or a microscope.

Cuevas has fun toying with and subverting documentary language: these light spots appear as elements from an archaeological dig taking place simultaneously in a distant past or far-off future. The lights compose a choreography inside the building, now deciphered as an art institution in Turin devoted to ancient art (perhaps the famous Egyptian Museum?). Various references to the history of cinema are superimposed simulta-

neously: the use of light to confer life upon static objects, to mark the passage of time, or evoke the telescopic POV of early cinema.

There is also a fictional dimension to the work, almost mystical or phantasmagoric, that questions the process of mythicizing inherent to the construction of art history, which sees objects removed from their contexts and canonized in an abstract linear progression. This hybridism of scales, perceptions, temporalities, and genres creates a seductive and mysterious, precise and fluid atmosphere made generously available for our interaction. **J.L.**

Daniel Monroy Cuevas | Zapopan, México, 1980

Vive na Cidade do México

Formado em artes e cinema, Cuevas questiona em sua prática as implicações do tempo cinematográfico e sua influência na contemporaneidade. Participou da bienal de vídeo VideoZone (2006), em Tel Aviv.

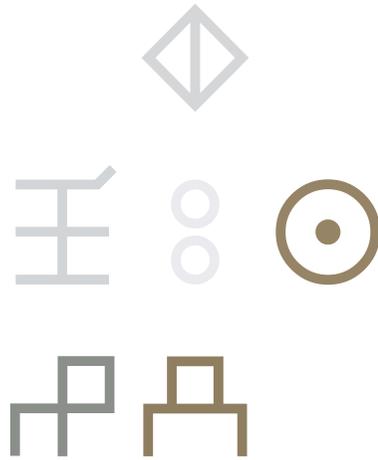
WAITING SEARCH (END TO TIME), 2013 | Vídeo

Pontos de luz percorrem lentamente vários espaços, revelando imagens no escuro. No início, é apenas um foco, um único elemento isolado que nos permite ver o que nossos olhos nunca poderiam registrar. Sua atenção detalhada a texturas, cores e pormenores de máquinas, estátuas e estruturas arquitetônicas aproxima-se da ação de um binóculo ou de um microscópio, misturando escalas e percepções.

Cuevas diverte-se em jogar com a linguagem documental, subvertendo-a: os focos de luz aparecem como elementos de histórias de exploração arqueológica que acontecem, simultaneamente, num passado longínquo ou num futuro próximo. As luzes desenharam uma coreografia no interior do edifício, a esta altura descodificado como uma instituição qualquer em

Turim dedicada à arte antiga (talvez o famoso Museu Egípcio?). Várias referências à história do cinema são sobrepostas de forma simultânea: a utilização da luz como elemento que dá vida a objetos estáticos, como marca do passar do tempo ou, ainda, o referido traço documental típico dos primórdios do cinema.

A obra inclui também uma dimensão ficcional, quase mística ou fantasmagórica, que questiona o processo de mitificação inerente à construção da história da arte, no interior da qual objetos são retirados dos seus contextos e canonizados de forma abstrata numa linhagem contínua. Esse hibridismo de escalas, percepções, temporalidades e gêneros cria um ambiente sedutor e misterioso, preciso e fluido, generosamente disponível a nossa interação. **J. L.**



débora bolsoni





Débora Bolsoni | Rio de Janeiro, Brazil, 1975

Lives in São Paulo

With a master's degree in visual poetics, Bolsoni researches the relationship between urbanism, architecture, and visual discourse. She took part in the 2007 Panorama da Arte Brasileira at MAM-SP.

TOPOS_SOMEDRAMA, 2015 | Sculpture

With a sculpture built on an iron mold, Débora Bolsoni comments on the form and function of monuments as imposing symbols of modernity. In so doing, she explores an iconic image from the 20th century: the Monument to the Third International or Tatlin's Tower. The Russian artist and architect Vladimir Tatlin planned to build the tower in Petrograd after the Russian Revolution, in October 1917, to serve as the new seat of government and a monument to the Communist Third International. Thanks to an economic crisis, the project was never executed in full scale.

In her sculpture, Bolsoni tries to translate not only political extremisms but also the spirit of an age and social class. Combining reminiscences of European culture and exploring an attempt to attain to an architecture of transcendence, the sculpture poses questions about existence and permanence.

In Bolsoni's work, a metal form receives three

hundred and fifty kilograms of sand in a modular high-density foam-core structure. Once the sand has set, the foam core is removed to unveil the finished work. After a period of observation, the sand sculpture is partially destroyed, and the deconstruction process begins. What interests Bolsoni is the duality that confronts the viewer: an impetuous, impulsive visuality countered by a rigid, disciplined aspect. In the end, the artist's structure succumbs to ruin.

This reminds one of the lead characters in Thomas Mann's *Death in Venice*: the sculpture is only 'saved' by death, in other words, by destruction. *Topos_somedrama* is shot through with ambivalence, which heightens the sense of fatality. The artist records the tension between the superficial and organic, the struggle against the march of time—and, with it, the decadence of sculpture—and destruction as a metaphor for a form in ruins. **B. C.**

Débora Bolsoni | Rio de Janeiro, Brasil, 1975

Vive em São Paulo

Mestre em poéticas visuais, a artista pesquisa a relação entre urbanismo, arquitetura e discurso plástico. Participou do Panorama da Arte Brasileira (2007), no MAM-SP.

TOPOS_SOMEDRAMA, 2015 | Escultura

Com uma escultura construída sobre base de material industrial – um molde de ferro –, Débora Bolsoni comenta a forma e a função dos monumentos enquanto símbolos imponentes da modernidade. Para isso, explora uma imagem icônica do século 20: o Monumento à Terceira Internacional, também conhecido como Torre de Tatlin. O plano do artista plástico e arquiteto russo Vladimir Tatlin era erguê-lo em Petrogrado, depois da Revolução Russa, em outubro de 1917, para ser a sede do governo e um monumento à Terceira Internacional Comunista. Mas a obra não seria executada em escala real, graças à crise econômica que afetava o país.

Com sua escultura, Bolsoni busca traduzir não só os extremismos políticos, mas também o espírito de uma época e de uma classe social. Combinando reminiscências da cultura europeia e explorando uma tentativa de alcançar a arquitetura de transcendência, a escultura cria questionamentos sobre existência e permanência.

Na obra de Bolsoni, uma fôrma de ferro recebe 350 kg de areia e uma estrutura modular de isopor de alta densidade. Quando há a estabilização da areia, retira-se o molde e observa-se o objeto produzido. Após um período de observação, a escultura é parcialmente destruída e começa o processo de desconstrução.

Interessa a Bolsoni uma dualidade com a qual o espectador se vê confrontado: uma visualidade impetuosa, impulsiva contrapõe-se a um aspecto rígido, disciplinado. A estruturação realizada pela artista afinal sucumbe à ruína.

Isso nos remete ao protagonista do romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann: a escultura só será “salva” pela morte, ou seja, por sua destruição. Uma natureza ambivalente perpassa *Topos_somedrama*, realçando a sensação de fatalidade. A artista registra, em sua obra, a tensão entre superficial e orgânico, a luta contra a passagem do tempo – e, com ela, a decadência da escultura – e a destruição como metáfora de uma forma em ruína. **B . C .**



distruktur





Distruktur

Gustavo Jahn | Florianópolis, Brazil, 1980

Melissa Dullius | Porto Alegre, Brazil, 1981

The artists live in Berlin

Since graduating in 2007, the duo has been researching cinema narratives, showing how the use of allegory and myth can produce revelations about the world.

IN THE TRAVELER'S HEART, 2013 | Video

In the Traveler's Heart is about the journey of a solitary subject, a man-and-woman doppelganger, who walks across the snow toward the sea, over mountains, and through forests. The Traveler wears a hat and poncho with stars on the front. In his hands is a flag that is both staff and marker of the journey thus far. The Traveler carries a compass, a deck of cards, and an ax. The isolation of the Traveler's journey is broken at intervals by encounters with the Double, after which he returns to his solitude. In the snowy silence, the crunch of footsteps is interrupted when the Traveler stops and begins to sing aloud a traditional folk song from Brazil's wetlands that speaks of a man's pining for his lover. The song tells of a traveler who goes from the Brazilian coast all the way into Paraguay, where he finds himself in the middle of a revolution. The song's title, *Cuitelinho*, is also a regional name for the hummingbird. The film was produced in Lithuania, Germany, and Brazil.

Distruktur is the name of the duo formed by Melissa Dullius and Gustavo Jahn, Brazilians based in Berlin. Most of their work is done on

Super-8 and 16 mm film though they also do performances, installations, and photography, constantly flitting between cinema and the visual arts. In 2007, they founded LaborBerlin, a collective film lab for artists using Super-8 and 16 mm. Their work argues for a cinema that is, first and foremost, image-based, and they explore the qualities of the image in abstract, experimental narratives with a range of imagetic resources, almost always extracted from analogical supports. In some of their work, the moving image seems to be composed of a succession of photographic frames. The artists write their scripts and do their own directing and editing while often acting in the films too. *In the Traveler's Heart* is one such case. Fantastical nomadic figures are a standard feature in their work, which they define as performance-films. **J. R.**

Distruktur

Gustavo Jahn | Florianópolis, Brasil, 1980

Melissa Dullius | Porto Alegre, Brasil, 1981

Vivem em Berlim

Formado em 2007, o duo pesquisa a narrativa do cinema, mostrando como o uso da alegoria e do mito é capaz de produzir revelações sobre nosso mundo.

IN THE TRAVELER'S HEART, 2013 | Vídeo

In the Traveler's Heart fala do trajeto de um sujeito solitário, um duplo de homem e mulher, que caminha entre a neve e o mar, passando por montanhas e florestas. O viajante veste chapéu, capa e estrelas pregadas no peito. Tem nas mãos uma bandeira que é, ao mesmo tempo, seu cajado e o marco do trajeto percorrido. Leva consigo uma bússola, um baralho e um machado. O isolamento de sua viagem é quebrado por instantes, quando se encontra, frente a frente, com seu duplo, para, então, resignar-se em estar só. Em meio ao silêncio da neve, o barulho dos passos é interrompido quando o canto do viajante faz ecoar *Cuitelinho*, música do cancionero popular brasileiro, do Pantanal Mato-Grossense, que fala de uma saudade cortante como aço de navalha. A canção descreve a experiência de um viajante que vai do litoral às terras paraguaias, onde encontra uma guerra. *Cuitelinho* é também como o beija-flor é chamado em algumas regiões do Brasil. O filme foi produzido entre Lituânia, Alemanha e Brasil.

Distruktur é como assina a dupla de artistas Melissa Dullius e Gustavo Jahn, brasileiros ba-

seados em Berlim. A maior parte de sua obra constitui-se de filmes em Super-8 e 16 mm, mas eles também produzem fotografias, instalações e performances, num trânsito constante entre os campos do cinema e das artes visuais. Em 2007, fundaram o LaborBerlin, um laboratório de cinema coletivo de artistas que usam Super-8 e 16 mm. Por meio de seus trabalhos, advogam um cinema que é imagem, sobretudo, e exploram suas qualidades em filmes com narrativas abstratas, experimentais, nos quais são fartos os recursos imagéticos, quase sempre extraídos de suportes analógicos. Em alguns trabalhos, a imagem em movimento parece ser composta por uma sucessão de olhares, que remetem à fotografia. Os artistas escrevem seus roteiros, dirigem, editam os filmes e muitas vezes atuam neles, como é o caso de *In the Traveler's Heart*. Personagens fantásticos, em situação nômade, são constantemente retratados em suas obras, definidas pelos artistas como filmes-performances. **J. R.**



dor guez





□

Dor Guez | Jerusalem, Israel, 1980

Lives in Jerusalem

Guez is an artist, lecturer, and researcher. His works, which question the role of art in the narration of unwritten histories and the re-contextualization of documents, have featured at the biennials of Moscow (2012) and Istanbul (2011).

BYPASS, 2013 | Installation

Dor Guez's set of thirty-six slides is comprised of sequential images of a road trodden daily by Palestinians leaving their village on their way to Jerusalem to earn a living, and then returning at day's end. This road runs along a dangerous embankment, almost a perfect parallel to the concrete scar of the separation wall—also known as the Israeli-West Bank Barrier.

Built by the Israeli government under the pretext of protecting its territory from constant incursions and terrorist acts, the Wall segregates the West Bank population from Jerusalem, locking out any real chance of peace in the Palestinian region. The Wall has been the target of severe criticism since its construction in 2002 and is widely considered another ploy to occupy even more Palestinian lands in the West Bank, particularly those rich in natural resources.

There are also countless Palestinian villages that had whole chunks cut off behind the Wall, where their populations became a source of cheap labor for Israeli factories. As such, the

Barrier does not just separate Israelis from Palestinians, but also Palestinians from fellow Palestinians, suggesting that there was more to the Israeli intentions than territorial security.

Guez's slides evoke documental gesture; the work is effectively testimony to the survival of a population that found itself walled-off. This is a pathway that has been beaten into the earth by the feet of those for whom life is an endless toil. Guez's gaze is directed downward, to the ground, watchfully tracing each footstep, testimony of all those who have walked before him. The artist's set of slides does not attempt to prescribe a way of looking at that territory, but to represent what continues to abide there. Each slide tells us something new about the region, the tale of a trail that represents the complex and unstable relationship between two tribes. Their footsteps leave a path to be followed by the gaze, but on which the mind is free to wander amongst the memories of a fraught land.

B. C.

Dor Guez | Jerusalém, Israel, 1980

Vive em Jerusalém

Guez é artista, professor e pesquisador. Suas obras, que questionam o papel da arte na narração de histórias não escritas e na recontextualização de documentos, estiveram nas bienais de Moscou (2012) e Istambul (2011).

BYPASS, 2013 | Instalação

A obra de Dor Guez se materializa em 36 slides. O conjunto mostra uma trilha percorrida diariamente por palestinos que deixam seus vilarejos e seguem a caminho de Jerusalém para ganhar a vida, retornando no final do dia. O percurso serpenteia por um relevo pedregoso e faz paralelo com uma cicatriz profunda, concretizada por uma muralha de contenção: o Muro de Israel ou, como também é conhecido, o Muro da Cisjordânia.

Construído pelo governo israelense com o pretexto de proteger seu território de disputas constantes e atos terroristas, o Muro segrega a população de Jerusalém e da Cisjordânia, tornando ainda mais distante a paz na região da Palestina. Alvo de duras críticas desde o início de sua construção, em 2002, é apontado como uma ação para ocupar ainda mais o território da Cisjordânia, já que algumas das zonas de confisco são ricas em recursos naturais.

Há também traços de inúmeros vilarejos palestinos que foram isolados do restante de seu território, tendo suas populações transformadas em

mão de obra barata para empresas israelenses. O Muro, portanto, separa não só israelenses de palestinos, mas também palestinos de palestinos; dá a impressão de que a intenção do governo israelense iria além da segurança territorial.

Pelos slides de Guez, é possível pensar no gesto documental; a obra é como um testemunho da sobrevivência de pessoas que se veem presas pelo Muro. Sua trilha é construída pelos passos diários dos palestinos que sobrevivem a existências braçais.

O olhar de Guez se dirige para o chão, para a trilha, traçando atentamente cada passo daqueles que percorreram esse caminho. O artista interfere não para cercear uma forma de olhar para aquele território, mas para representar o que resiste. Cada slide deixa pairar dados sobre essa região, como uma crônica sobre uma trilha que representa uma complexa e instável relação entre povos. Os passos deixam rastros que guiam o olhar, ao mesmo tempo livre para vagar por entre as memórias dessa terra. **B . C .**



enrique ramírez





Enrique Ramírez | Santiago, Chile, 1979

Lives in Paris

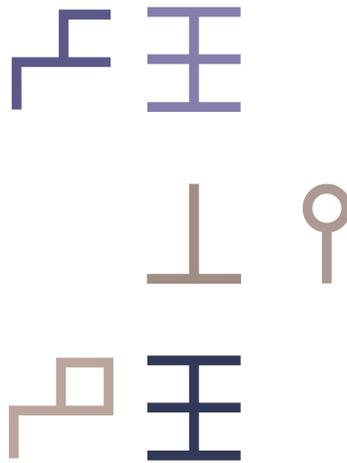
Ramírez's art looks at exodus and exile as means of exploring the imagination. He has exhibited at the Palais de Tokyo (2014), in Paris, and at the Sharjah Biennial (2011).

PACIFICO, 2014 | Video

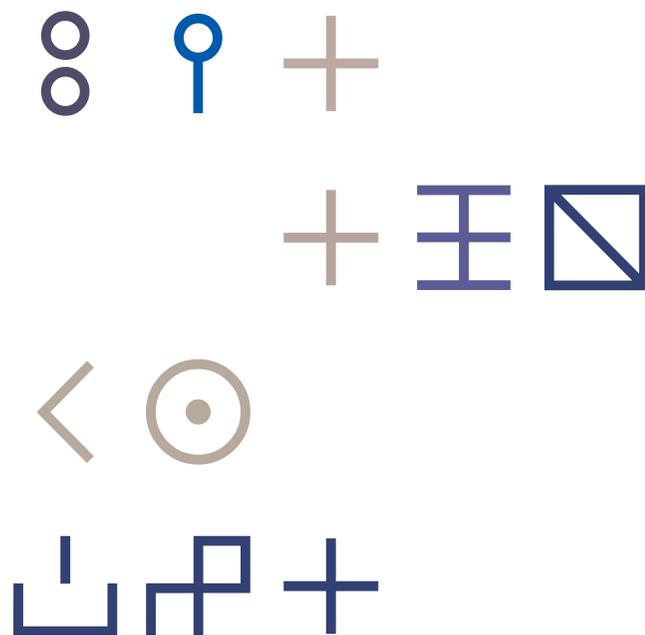
The video shows a night-time aerial view of a roiling, apparently indecipherable ocean. There is nothing to give any indication of the location, so very little can be gleaned about this sliver of unknown sea. Despite the abstract nature of the seascape, there is a story here, a battle at the heart of the image between the surface and what lies beneath. The crashing waves suggest a rocky shore. The static frame suggests a weightless, hovering camera, oblivious to and unmolested by this watery combat, opposing the raging waves with the still composure of the shot. Among many other possibilities, the sea can be seen as a reference to the human psyche, its surface representing the conscious mind and the dark depths, the human unconscious. *Pacifico* reflects upon the fate of the political prisoners “disappeared” during the Pinochet regime. Though the Chilean army has admitted the brutality of its actions, it has never revealed the whereabouts of the many dead. The official history continues to insist on the inevitable nature of the disappearances, and the incomplete list

of names of the regime's victims would indicate that most of those missing were “thrown into the sea” and are therefore beyond recovery.

The work approaches this dark chapter in Chile's recent history, one that still struggles for visibility and acceptance. This is the narrative that remains submerged in *Pacifico*. Institutional silence keeps the problem in suspension, a state-of-affairs symbolized by the hovering camera while the dead continue to rattle their chains in the underworld of the collective Chilean unconscious. The abstract image Enrique Ramírez creates is a portrait of the impossibility of representing a trauma and, at the same time, the imperious need to confront it. In *Pacifico*, the ocean becomes a memory that haunts the silent night of history. **J.L.**



felipe bittencourt



Assim é performance



O performer deve
cortar segurando
o máximo de
tesouras possíveis.

28/06/11

Felipe Bittencourt | São Paulo, Brazil, 1987

Lives in São Paulo

Bittencourt is an actor, performer, and visual artist who uses drawing as his base language. His work has been shown at MuBE (2011), Verbo (2013), and Paço das Artes (2013), all in São Paulo.

PERFORMANCE DIÁRIA, 2011 | Installation

Introducing Felipe Bittencourt, we might say that he is an artist from the field of performance. His works speculate on the limits between the body and architecture, and desire and its capacity for fruition, but they also explore resistance, pain, violence, and the role of the body as material for art. More often than not, the artist uses his body to enact his art, frequently dressed soberly in black, so as to annul any distinctive marks of his identity. In *Geometria sobre conforto* (2009), he spread his arms and legs and threw himself, belly first, onto some geometry drawn on the ground.

However, in *Performance diária*, direct action gives way to representation. Every day for a whole year, between 2010 and 2011, the artist created drawings and instructions for a different performance project. None of the actions had been carried out before; they existed solely as ideas formalized on paper.

Exhibited side by side, the 365 performance proposals function as a diary of feelings and states of humor. In *Reservado*, he draws a man holding an umbrella over a chair. An accompanying text reads, “On a rainy day, the performer should stand outside in the downpour holding

an umbrella over a chair to keep it dry. The performer must get soaking wet. 12/14/10.” In *Assim é performance*, a drawing of a pair of scissors is accompanied by the instructions: “The performer should run while holding as many pairs of scissors as humanly possible. 06/28/11.”

The project, which is as manifold as it is condensed, is reminiscent of Christian Boltanski’s personal archives, which, shared with the public, enlist the observer’s complicity. That said, the instructions also recall those of Yoko Ono, which, if not always executable, were often concrete, poetic, or simply erratic. There is also a connection with the works of the Taiwanese artist Tehching Hsieh, who conducts long-duration, resilient performances (some as much as a year long) recorded in diary entries.

The *Performance diária* project found further echo in the blog *O performer*, which the artist posted during an artistic residency in Recife. The daily posts, written in intimate tone, addressed such themes as his relationship with art and the body, the market, and the autonomy of his work. **J. R.**

Felipe Bittencourt | São Paulo, Brasil, 1987

Vive em São Paulo

Bittencourt é ator, performer e artista visual. Tem o desenho como linguagem base. Suas obras foram exibidas no MuBE (2011), na Verbo (2013) e no Paço das Artes (2013), todos em São Paulo.

PERFORMANCE DIÁRIA, 2011 | Instalação

Para apresentar Felipe Bittencourt, podemos dizer que se trata de um artista do campo da performance. Suas obras especulam sobre os limites entre corpo e arquitetura, o desejo e sua capacidade de concretização; também se perguntam sobre resistência, dor, violência e o papel do corpo como matéria da arte. Em sua produção, com recorrência é o próprio artista quem empresta o corpo para a ação, vestido sobriamente de preto como que para aniquilar aspectos distintivos de sua identidade. Em *Geometria sobre conforto* (2009), lançava seu corpo sobre o solo, braços e pernas abertos, num voo curto e pesado contra uma geometria desenhada no chão.

Em *Performance diária*, no entanto, a ação do corpo dá lugar à representação. Todos os dias, ao longo de um ano, entre 2010 e 2011, o artista criou, com desenho e instruções, um projeto de performance. Nenhuma das ações havia sido realizada por ele; só existiam enquanto ideias, formalizadas em folhas de papel.

Exibidas lado a lado, as 365 propostas de performance acabam funcionando como um diário de sentimentos e estados de humor. Em *Reservado*, ele desenha um homem segurando um guarda-chuva sobre uma cadeira. O texto diz: “Em um

dia chuvoso, o performer permanece de pé, ao ar livre, protegendo um assento com um grande guarda-chuva. O performer, porém, se molha. 14/12/10”. Em *Assim é performance*, o desenho de uma tesoura é acompanhado pelos dizeres “O performer deve correr segurando o máximo de tesouras possíveis. 28/06/11”.

O projeto, tão diverso quanto concentrado, por um lado, aproxima-se dos arquivos pessoais de Christian Boltanski – que, compartilhados com o público, incorporam a cumplicidade de quem os observa. Por outro lado, as performances de Bittencourt tocam as instruções de Yoko Ono, realizáveis ou não, concretas, poéticas ou simplesmente erráticas. Parecem ainda fazer referência às obras do taiwanês Tehching Hsieh, que realiza performances de longa duração, algumas de um ano, e que faz registros diários, de maneira resiliente.

O projeto *Performance diária* viria ainda repercutir em outra obra: o blog *O performer*, desenvolvido ao longo de uma residência artística no Recife, quando o artista compartilha, dia após dia, e em tom íntimo, temas como sua relação com a arte e com seu corpo, o mercado e a autonomia de sua obra. **J.R.**



haroon gunn-salie





| ◻ ◻

Haroon Gunn-Salie | Cape Town, South Africa, 1989

Lives in Johannesburg

A graduate in sculpture from the University of Cape Town, Gunn-Salie looks at the cultural legacy of apartheid. He has exhibited at the New Church Museum (2014) and the Centre for African Studies (2013).

SUNDAY BEST, 2014 | From the series Witness | Sculpture

A life-size bronze sculpture of a woman's dress worn by an absent body. Though not exceptionally large, *Sunday Best* can be understood as a monument or, perhaps, an anti-monument. In broad strokes, a monument tends to be a man-made object that celebrates a given event or personality in the hope of preserving the memory of that person or episode for future generations. Understood as an ideological instrument, a monument fulfills the particular function of presenting an official version of history, creating a narrative of the past through exceptional figures or events. *Sunday Best* problematizes this conception by presenting a dehumanized image. In so doing, it gives the monument the chance to lend voice to another type of historical dynamic, shedding light on marginalized populations or events not usually addressed in the prevailing institutional narratives.

The work is a tribute to the Sunday outings the artist used to take in downtown Cape Town as

a child. Gunn-Salie recreates a work originally produced by Susan Lewis, alluding to the walks that were abruptly canceled when the District Six neighborhood, known for its multicultural cohesion, was demolished by decree during Apartheid. The residents were evicted en masse and racially sorted into townships, which quickly descended into ghettos rife with violence and vice. Even today, the region remains largely uninhabited. The empty dress of *Sunday Best* becomes the echo of a recent past that denounces a perverse turn of events while indicating the possibility of a brighter future. **J.L.**

Haroon Gunn-Salie | Cidade do Cabo, África do Sul, 1989

Vive em Johannesburgo

Formado em escultura na Cidade do Cabo, Gunn-Salie aborda a herança cultural do apartheid em sua prática. Expôs no New Church Museum (2014) e no Centre for African Studies (2013).

SUNDAY BEST, 2014 | Da série Witness | Escultura

O trabalho é uma escultura de bronze, em tamanho real, de um vestido feminino. Apenas o vestido é representado; seu interior, vazio, indica a ausência de uma figura. Embora não tenha grandes dimensões, *Sunday Best* pode ser entendido como um monumento ou, talvez, um antimonumento. Em traços gerais, um monumento é habitualmente entendido como algo construído pelo homem para celebrar um determinado evento ou personalidade, e tentar preservá-los para as gerações futuras. Entendido como instrumento ideológico, um monumento tem uma função específica: contar uma determinada versão da história, criando uma narrativa do passado que se centra em indivíduos ou acontecimentos excepcionais. *Sunday Best* problematiza esse tipo de concepção ao representar uma imagem desumanizada. Com esse gesto, abre ao monumento a possibilidade de dar voz a outro tipo de dinâmica histórica, iluminando populações à margem ou eventos

que não estão inseridos nas narrativas institucionais vigentes.

A obra é uma homenagem do artista aos passeios que fazia pelo centro da Cidade do Cabo aos domingos, em sua infância. Gunn-Salie recria um trabalho originalmente produzido por Susan Lewis, aludindo às caminhadas que foram abruptamente encerradas quando o bairro de District Six, conhecido por sua coesa comunidade multicultural, foi demolido em função de um decreto do apartheid. Os residentes foram despejados em massa e distribuídos, conforme critérios raciais, por dormitórios nas chamadas *townships*, que rapidamente degenerariam em focos de pobreza infestados de violência e vício. Desde a demolição, e até hoje, a maior parte da região continua desabitada. O vestido sem gente de *Sunday Best* torna-se eco de um passado recente que denuncia um evento perverso; mas, simultaneamente, também constitui a possibilidade de celebrar o futuro. **J.L.**



hui tao





Hui Tao | Chongqing, China, 1987

Lives in Beijing

With a background in painting, Hui Tao draws upon technological procedures and elements of Chinese tradition to explore the idea of globalization and hegemonic thought.

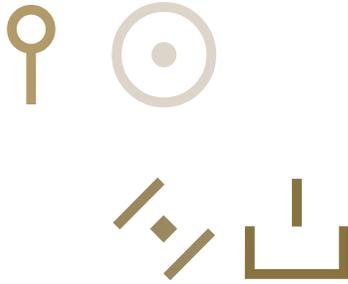
TALK ABOUT BODY, 2013 | Video

Hui Tao is sitting on his bed in his room, dressed in traditional Islamic women's clothing. In a calm, low voice, he describes his physiognomy and anatomy to an audience. He speaks of his genes, his bloodline, of how the history of migrations and invasions resulted in his bodily structure. There is no emotion in his voice, and he defies all expectations for an explanation of what's going on in that room: the ambiguity of his gender, the use of garments associated with a culture entirely different from his own, or the presence of an audience in such an eminently private space as a bedroom.

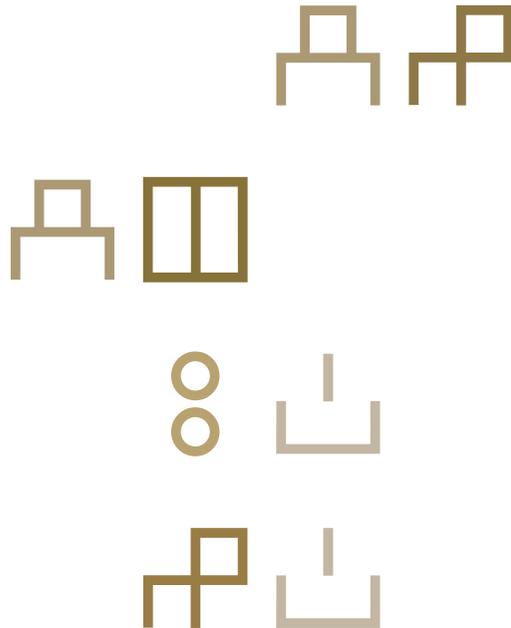
Talk about Body powerfully, but subtly discusses the arbitrariness of any idea of belonging or subjective otherness that is intrinsic to the concept of identity.

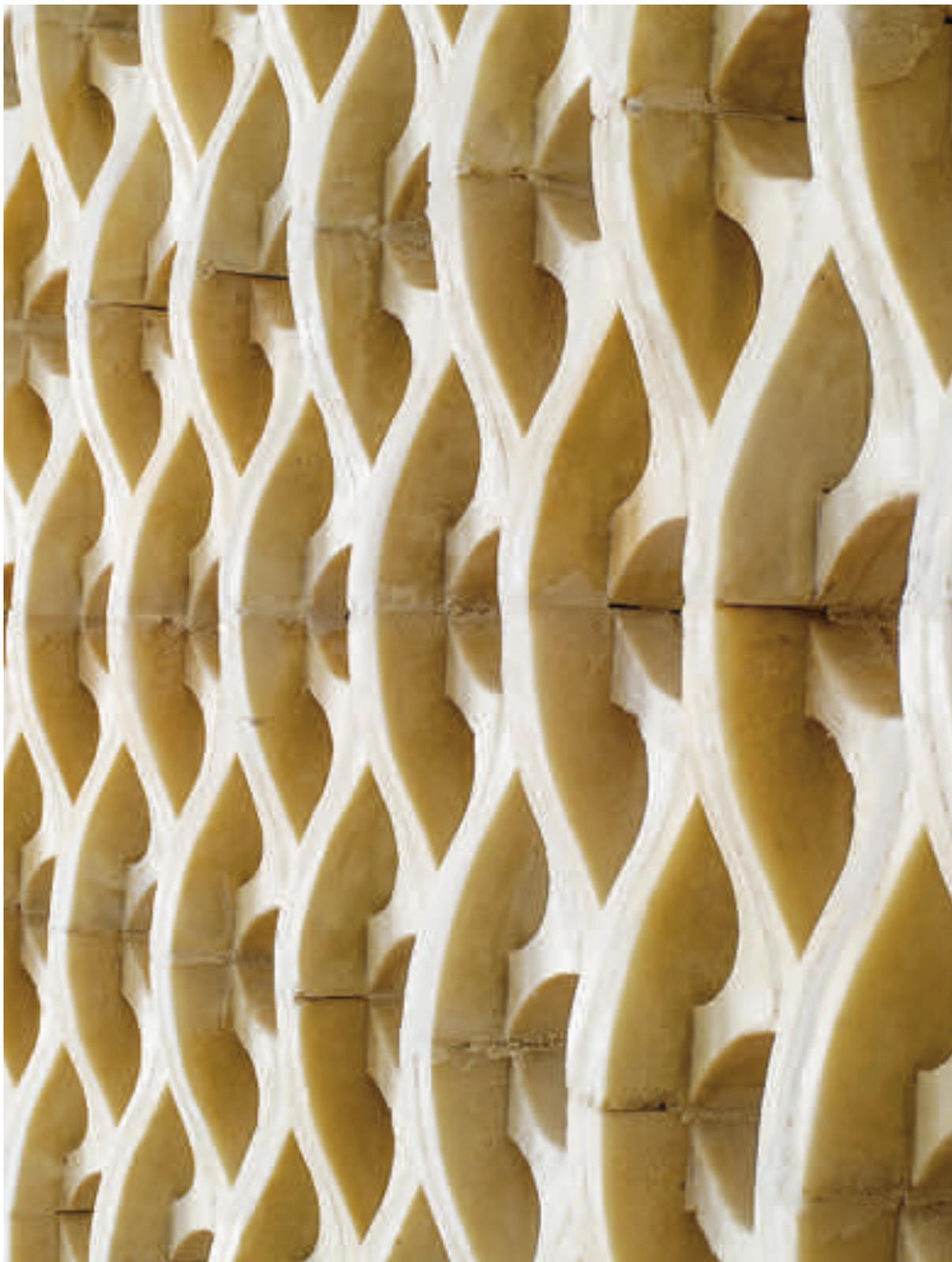
Hui Tao comes from Chongqing, China, and lives in Beijing. Social and cultural references to his place of origin seem to be in conflict with the generation of new ideologies and interests, which nevertheless fuse and blend. His work adopts the televisual language of classic

Chinese TV shows in order to discuss the co-existence of different times and cultures, the urban cityscape and the rural landscape, where tradition and progress wilt and reinvent. For example, the image of people dressed up as something they are not—as in *Talk about Body* and *Mongolism*, 2010, a prizewinner at the 18th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil—comes from Chinese soap operas. If, in the 2010 film, the colors are vibrant and the scenes filled with action and elements that unfold in contact and relation with nature, here, the atmosphere is gloomier, grayer, and disconcertingly still. The work not only takes place in an urban environment but also speaks of confinement. On the wall of the room where the artist is describing his body, we see a painting of an open hand, recalling the iconographic richness of the scene, with all its mysteries. **J. R.**



iosu aramburu





Iosu Aramburu | Lima, Peru, 1986

Lives in Lima

Iosu Aramburu concentrates on Peruvian modernity and its intrinsic conflicts. His work can be found in important private international collections. He has exhibited at La Ene (2013), in Buenos Aires, Argentina, and at ARCO (2013), in Madrid.

ESCULTURA ABSTRACTA, 2014 | Sculpture

The sculpture is a replica of a decorative hollow brick popular in Peruvian civil construction in the 1960s and '70s. Made in polyurethane foam—the original brick was made out of concrete—it evokes ideas of fragility and lightness, which oppose the visuality of the work.

The installation's title is a reference to the Latin American abstract art and modern architecture of the 1940s and '50s, especially in Peru. The brick replicated here was one of the elements of colonial Peruvian culture that modern architecture incorporated and reinterpreted.

By working with this materiality, and with the visual character of a period, the installation evokes a sort of observation of ruins. It speaks of the need to undertake a profound archaeology among the ruins of modern architecture in search of what has been forgotten and covered over. At this intersection between art and architecture, the work explores questions related to the legacy of the modernist project and its transformation into images, discourse, and aesthetic forms.

Aramburu seems to understand history as a porous combination of abstraction and reality. This relationship is present in the installation. As the work suggests, the modernist discourse has not stood still but has been continually revised over time. The artist strives to evince modernism's underlying developmentalist promise; by producing new relations, it tries to reveal the contradictions that derive from that pledge.

The work discusses a project for a national identity, modernity, and development. Aramburu looks to the history of culture for a precise milestone of this national undertaking, a symbol in which one can glimpse a nation's attempt to produce a modern subjectivity.

Critical thought about, and nostalgia for, Peruvian modernity here takes the form of sculpture: a brick that builds a weakly homogenized society while trying to attain to another level of development. **B. C.**

Iosu Aramburu | Lima, Peru, 1986

Vive em Lima

Iosu Aramburu centra sua investigação na modernidade peruana e em seus conflitos intrínsecos. Suas obras integram importantes coleções privadas internacionais. Expôs no La Ene (2013), em Buenos Aires, e na ARCO (2013), em Madri.

ESCULTURA ABSTRACTA, 2014 | Escultura

A escultura é uma réplica de um tipo de tijolo decorativo muito comercializado por empresas de construção civil peruanas nas décadas de 1960 e 70. Feita de espuma de poliuretano – o tijolo original era produzido em concreto –, ela remete a ideias de fragilidade e leveza, que vão de encontro à visualidade da obra.

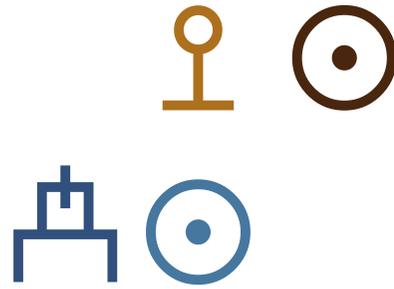
O título da instalação faz referência à arte abstrata e à arquitetura moderna da América Latina das décadas de 1940 e 50, em especial do Peru. O tijolo replicado aqui foi um dos elementos da cultura colonial peruana que a arquitetura moderna incorporou e reinterpretou.

Ao trabalhar com essa materialidade, e com a visualidade de um período, a instalação evoca uma espécie de observação de ruínas. Fala da necessidade de promover uma arqueologia profunda nas ruínas da arquitetura moderna, a fim de buscar aquilo que, dela, foi esquecido e encoberto. Na intersecção entre arte e arquitetura, explora questões relacionadas ao legado do projeto modernista e sua transformação em imagem, discurso, formas estéticas.

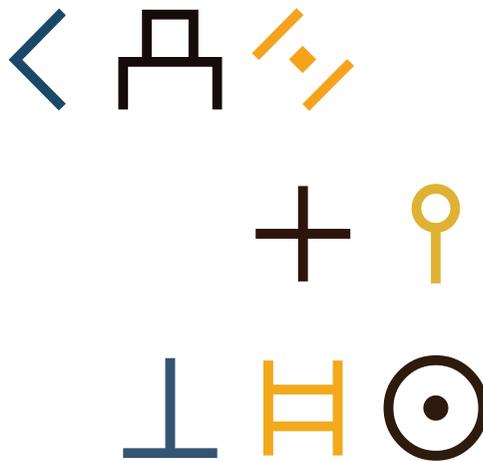
Aramburu parece entender a história como uma realidade porosa que combina abstração e realidade. Essa relação está presente na instalação. Como a obra sugere, os discursos modernistas não pararam no tempo; estão sempre se atualizando. O artista busca evidenciar uma promessa desenvolvimentista subjacente ao modernismo; ao produzir novas relações, tenta revelar as contradições que decorreram dessa promessa.

A obra discute um projeto de identidade nacional, modernidade, desenvolvimento. Aramburu busca, na história da cultura, um marco preciso dessa empreitada nacional, um símbolo no qual seja possível vislumbrar a produção, por um país, de uma subjetividade moderna.

O pensamento crítico e a nostalgia do artista a respeito da modernidade peruana tomam forma em sua escultura: um tijolo que constrói uma sociedade fragilmente homogeneizada e tenta alcançar um outro patamar de desenvolvimento. **B. C.**



joão castilho





João Castilho | Belo Horizonte, Brazil, 1978

Lives in Belo Horizonte

A visual artist, Castilho uses photography, video, installation, sculpture, and action in projects that frequently involve the idea of displacement. He has exhibited in Brazil and abroad, and won the Marc Ferrez Photography Prize in 2010.

ARARA-AZUL 1, 2014 | **ARARA-AZUL 2**, 2014 | **TAMANDUÁ-BANDEIRA**, 2014 | **TATU**, 2014 | From the series ZOO | Photography

In the series *Zoo*, wild animals are photographed in domestic environments. A jaguar rests on the sitting-room carpet, where its dry-earth colors provide perfect camouflage against the other tones of the furniture and floor. An armadillo settles into a dark wood drawer. Two sinuous tegu lizards lie across the curves of a sofa. A macaw perches on a chair back. If the agreement between the animals' colors or forms and their surroundings creates a certain coherency in the composition, the domesticity also underscores the exceptionality of the scene. There are humor and unease, beauty and violence in the marriage of these two components that forever permeate our experience of the world: nature and culture; the natural and artificial; original and built.

The presence of wild animals in everyday dwelling spaces and the sense of discomfort caused by their intrusion serve as an inverse way of questioning man's place in nature. In fields as diverse as biology, anthropology, and philosophy, the major topic of discussion has been the so-called Anthropocene, the name given to a suggested epoch during which human action is considered the prime mover

behind changes in the planet's climate and ecosystems.

In Castilho's photos, the earth's seven billion inhabitants seem to be faced with an empowerment of the planet's fauna on man's home soil, namely: culture. The series also questions the artist's place before the animal, for which he has no concrete meaning. Besides avoiding conflict with his wild sitters, the artist also had to work with and to the creatures' physical and perceptive qualities, over which he had no command. This lack of control applied as much to the gesture and theme as to the imminence of some unexpected animal reaction.

Photography is João Castilho's primary tool though he also works with installations and video. Born and based in Belo Horizonte, he belongs to a generation of artists that has always included photography in the discussion of art—and who leaned toward photojournalism more as a discursive strategy than as a field of work. His interests cover travel, natural landscapes and man's interventions in them, the capturing of the real in images, and the pursuit of a pictorial environment through color and richness of composition. **J.R.**

João Castilho | Belo Horizonte, Brasil, 1978

Vive em Belo Horizonte

Artista visual, usa fotografia, vídeo, instalação, escultura e ação em projetos que frequentemente envolvem a ideia de deslocamento. Com mostras no Brasil e no exterior, ganhou o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia em 2010.

ARARA-AZUL 1, 2014 | **ARARA-AZUL 2**, 2014 | **TAMANDUÁ-BANDEIRA**, 2014 | **TATU**, 2014 | Da série ZOO | Fotografia

Na série *Zoo*, animais selvagens são fotografados em ambientes domésticos. Na sala, uma onça repousa no carpete. O amarelado do bicho e da mobília se confundem. Um tatu-bola se enfia numa gaveta do móvel de madeira escura. Dois teiús, sinuosos, acomodam-se sobre as curvas de um sofá. Uma arara está pousada sobre o espaldar da cadeira, como num galho. Se a aproximação cromática ou o encontro de formas e funções cria uma coerência na composição das imagens, o sentimento ameno acirra também a excepcionalidade da cena. Tem humor e temor, beleza e violência, a junção dessas instâncias que, a todo tempo, permeiam nossa experiência no mundo: a natureza e a cultura, o natural e o artificial, o original e o construído.

A presença dos bichos selvagens em espaços cotidianos de moradia e a sensação de desconforto causada pela intrusão servem como apelo reverso para questionar o lugar do homem no ambiente da natureza. Em campos tão diversos quanto a biologia, a antropologia e a filosofia, tem ocupado o centro das discussões a questão do Antropoceno, ou o período moderno em que as ações humanas passam a ter impacto nos ecossistemas e no clima do planeta Terra.

Nas fotos de Castilho, os mais de 7 bilhões de habitantes do planeta parecem ser interpelados pelo empoderamento dos animais em solo conhecido, nosso hábitat: a cultura. A série também questiona o lugar do artista diante do animal, sem sentido literal. Apesar de evitar o confronto, foi necessário assentir sobre os poderes envolvidos, as qualidades físicas e perceptivas das quais são dotados os animais, e que desafiam a necessidade de controle do artista. O (des)controle, tanto sobre o gesto e o tema, quanto pela iminência de uma reação animal.

João Castilho tem, na fotografia, o centro de sua produção, ainda que use instalações e vídeos como suporte de suas obras. Nascido e baseado em Belo Horizonte, pertence a uma geração de artistas que, desde sempre, deslocou a fotografia para as discussões da arte – e cuja interface com o fotojornalismo aconteceu mais como estratégia discursiva e menos como campo de atuação. Seu interesse de pesquisa passa pelos deslocamentos da viagem, pelas paisagens naturais e suas intervenções humanas, a escritura do real pelas imagens, vindo a encontrar um ambiente pictórico pelo uso da cor e pela riqueza de suas composições. **J.R.**



karolina breguła





Karolina Breguła | Katowice, Poland, 1979

Lives in Warsaw

A multimedia artist, Karolina Breguła has exhibited at the Venice Biennale and the National Museum of Poland (both in 2013).

FIRE-FOLLOWERS, 2013 | Video

Karolina Breguła, who studied at the National Film Television and Theater School in Łódź, produces videos, installations, photographs, happenings, and performances. *Fire-Followers* portrays a particularly fire-prone small town in northern Europe that has lost almost everything in frequent blazes, including much of its artistic heritage. To avoid these constant fires, the city has devised and employed some prevention measures. A rumor begins to spread among the townsfolk that a retired art historian convinced that burning art is the only way to spur a renewal of creative thought, and artistic heritage is actually behind the constant infernos. There's no proof of this theory, but fear spreads that another blaze is imminent and that public and private art collections are in grave danger, leading many individuals and institutions to try to offload their art. Fictional in nature, the video approaches documentary events through parody to create an inter-genre work of art.

Breguła's work frequently speaks of social environments, conventions, and norms that have to be followed, more often than not for arbitrary

reasons, and of the systems of power that govern these relations. For the artist, the art world and its players are a forum in which to discuss social roles and political engagement, but can also be understood as a metaphor for a fetishistic and alienating mode of thought. Much of her work has been done through collectives as experiences couched in inter-artist relations. In the 2014 video *The Soup*, a group of artists is sitting around a table drinking soup. The room is gray, and the artists are all dressed in gray. They discuss a revolution taking place behind the wall and their respective political positions on it, as art-world agents. Though each claims to be politically engaged, in practice they are too scared to act and end up discussing private, everyday matters instead. **J.R.**

Karolina Breguła | Katowice, Polônia, 1979

Vive em Varsóvia

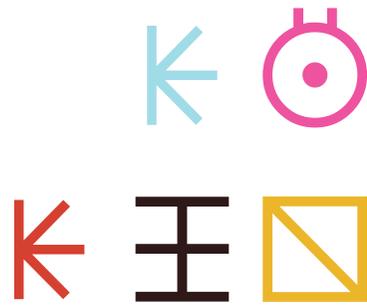
Artista multimídia, Karolina Breguła já exibiu suas obras na Bienal de Veneza e no Museu Nacional da Polônia (ambos em 2013).

FIRE-FOLLOWERS, 2013 | Vídeo

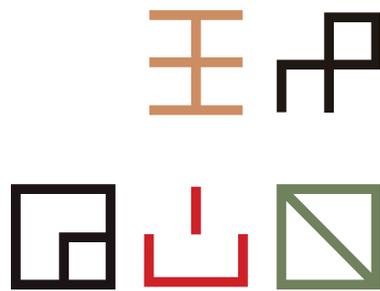
Karolina Breguła realiza, além de vídeos, instalações, fotografias, happenings e performances. Sua formação inclui estudos na National Film Television and Theatre School em Łódź. *Fire-Followers* retrata uma cidade pequena no norte da Europa recorrentemente atingida por incêndios, que vinham destruindo, inclusive, seus acervos artísticos. Para evitar as queimas constantes, são desenvolvidos e aplicados na cidade métodos de prevenção do fogo. No entanto, espalha-se entre a população o rumor de que a queima de obras de arte seria necessária para provocar a renovação do pensamento criativo e do patrimônio artístico. Esses incêndios, capazes de catalisar uma nova produção, seriam provocados por um historiador da arte aposentado.

Não há nenhuma prova sobre a teoria ou o plano do incêndio; ainda assim, o medo e a paranoia tomam conta dos moradores, que passam a temer a arte. Museus, galerias e coleções privadas ganham *status* de perigo, e a população tenta se livrar das obras de arte. De caráter ficcional, o filme encena, na forma de paródia, uma situação documental, criando um trabalho entregêneros.

As obras de Breguła falam com recorrência de ambientes sociais, das convenções e normas que precisam ser seguidas, muitas vezes por razões arbitrárias, e dos sistemas de poder que agenciam essas relações. O mundo da arte e seus personagens constituem, para a artista, um cenário para discutir papéis sociais e engajamento político; mas também podem ser considerados uma metáfora de um pensamento fetichista e alienante. Em seus trabalhos, encontramos um conjunto de ações realizadas de forma coletiva, como experiências que acontecem sempre em relação. No vídeo *The Soup*, de 2014, um grupo de artistas está sentado ao redor de uma mesa tomando sopa. A sala é toda cinza e todos se vestem com a mesma cor. Eles conversam sobre uma revolução que estaria acontecendo atrás das paredes e de seus respectivos posicionamentos políticos, como agentes do mundo da arte. Apesar de, discursivamente, todos se declararem muito engajados, na prática, acabam demonstrando medo e, ao final, todos falam sobre questões íntimas e cotidianas. **J. R.**



köken ergun





Köken Ergun | Istanbul, Turkey, 1976

Lives in Istanbul

Ergun, who holds a graduate degree in ancient Greek literature, has exhibited at the Palais de Tokyo (2012) in Paris, and at the Stedelijk Museum in Amsterdam (2007). His films have won prizes at the Rotterdam and Berlin film festivals.

BAYRAK (THE FLAG), 2006 | Video installation

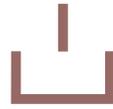
The Flag documents a commemorative event in a Turkish stadium. The video was recorded on April 23, coincidentally Children's Day and the date on which the Turks commemorate the founding of the Turkish Parliament in 1920, after the fall of the Ottoman Empire. The ceremony is put on by and for kids from Istanbul's public schools, who go through choreographed performances up in the stands and down on the pitch. The proceedings recall the rallies and parades of totalitarian states, such as North Korea or Fascist Italy. The stadium is awash with red and white, the colors of the Turkish flag, and the agenda is uncompromisingly nationalistic. The mayor of Istanbul and a general preside over the event and give an effusive greeting to a select group of children.

The film is compelling in its simplicity, and the narrative is crafted solely out of elements present at the ceremony, which are edited to underscore the event's ideological, doctrinarian attempt at brainwashing. On a small stage on the pitch, children give impassioned renditions of poems and patriotic oaths of immense symbolic power. Throughout the film, Ergun plays

this childhood pageantry against the extremely political and carefully choreographed nature of the ceremony.

This friction is especially visible in the contrast between the various close-ups of children's faces and the content of the recitals, an overlap that denounces the hijacking of childhood innocence on Children's Day by the unbridled intolerance of a militarism that swears to "destroy the nest of any bird that fails to salute [the flag's] flight," or "dig a grave" for whoever does not share the Turks' respect for it.

The Flag documents a contemporary example of a blind nationalism that is creeping back into the modern world. Now, as before, the inculcation of patriotic narratives based on principles of exclusion starts at a tender age. These children, viewed by the utilitarian eyes of the State as the citizenry of the future, become the targets of choice of the government's propaganda machine. Education is corrupted into a violent ideological weapon. **J.L.**



kush badhwar





Kush Badhwar | Sydney, Australia, 1980

Lives between Navi Mumbai and Hyderabad

Badhwar is a filmmaker and member of the Word Sound Power collective. His films deal with the political context in India and have been screened at the Toronto and Berlin film festivals (2014).

BLOOD EARTH, 2013 | Video

The documentary *Blood Earth* looks at a fragment of the ongoing land dispute in Kucheipadar, a village in the state of Odisha, India. Inhabited by the Adivasi, the ethnic group thought to have been the first settlers on Indian soil, the territory is rich in bauxite, the ore from which aluminum is made. As these are tribal lands, decisions concerning their use or sale have to be taken collectively at a regional assembly of the menfolk.

The film records the assembly and the heated debate caused by the presence of representatives from the company Indal, an aluminum producer that has made several attempts to buy part of the Kucheipadar homelands. In parallel, it also registers the region's rich musical tradition—including songs old and new—that speaks of the locals' connection with the land, its agricultural cycles and the threats facing their way of life.

The film captures welling disputes between local Adivasi leaders, which are contextualized by

the rapid transformations taking place in the local music: concerned for the future, Adivasi songwriters seem eager to safeguard the memory of the present. As such, these disputes begin to unfold on a symbolic level too: the songs address the roots of the conflict and the fears of the local people while preserving and reworking their musical tradition.

The film is set against the backdrop of the dilemmas thrown up by development in India, an emerging economic powerhouse and one of the world's leading aluminum producers. This is Word Sound Power's second project since its foundation in New Delhi in 2010, with a mission to promote multimedia collaborations among South Asian artists on themes relating to social justice.

Gabriel Bogossian

Kush Badhwar | Sydney, Austrália, 1980

Vive entre Navi Mumbai e Hyderabad

Badhwar é cineasta, membro do coletivo Word Sound Power. Seus filmes tratam do contexto político da Índia e foram exibidos nos festivais de Toronto e Berlim (ambos em 2014).

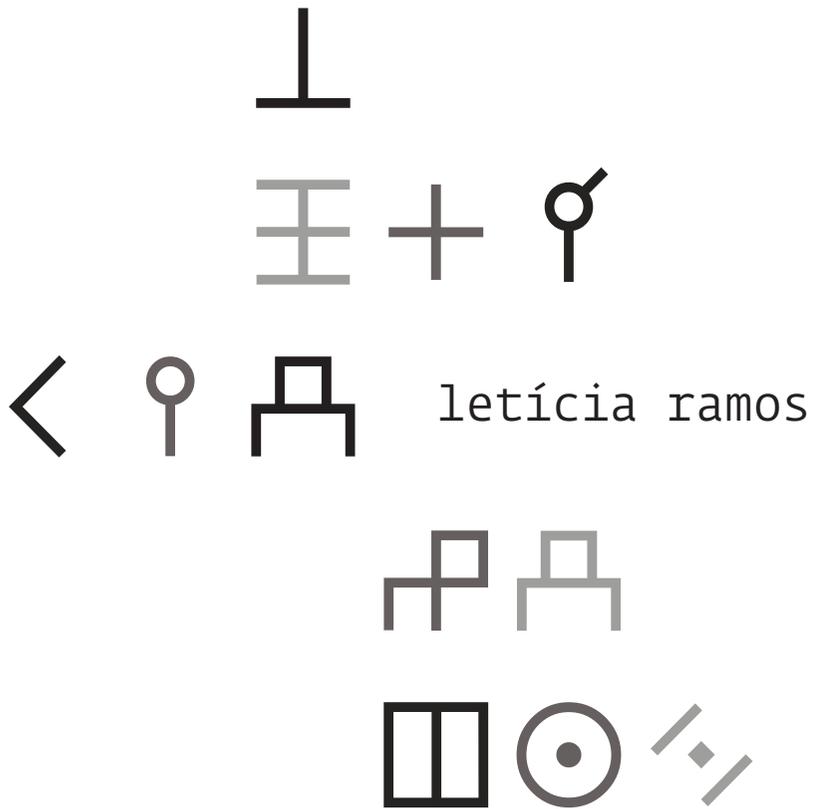
BLOOD EARTH, 2013 | Vídeo

O documentário *Blood Earth* mostra um fragmento da disputa por terras em curso em Kucheipadar, vilarejo no estado de Odisha, Índia. Habitadas pelos adivasis, grupo étnico considerado o primeiro a ocupar o território indiano, as terras da região são ricas em bauxita, utilizada como matéria-prima para a fabricação de alumínio. Como se trata de uma sociedade tribal, as decisões sobre o uso ou a venda dessas terras são tomadas coletivamente, em uma assembleia dos homens da região. O filme registra os intensos debates provocados na assembleia pela presença da companhia Indal, produtora de alumínio, e suas tentativas de comprar parte dos terrenos nas proximidades de Kucheipadar. Em paralelo, registra também a rica tradição musical da região: moradores cantam músicas – algumas antigas, outras compostas recentemente – que falam do vínculo com a terra, dos ciclos de cultivo e das ameaças a seu estilo de vida.

Na presença da equipe de filmagens, acirram-se as disputas entre diferentes lideranças adivasis, ao mesmo tempo em que se aceleram as transformações na música da região: preocupados com seu futuro, os compositores passam a registrar a memória do presente. A disputa, portanto, passa a se dar também no nível simbólico: as canções abordam os motivos do conflito e do medo, preservando e reelaborando a tradição musical.

O filme tem como pano de fundo os dilemas provocados pelo desenvolvimento da Índia, potência econômica emergente e um dos maiores produtores de alumínio do mundo. É o segundo projeto do Word Sound Power, coletivo formado em 2010 em Nova Délhi que promove colaborações multimídia com artistas do sul da Ásia em temas relacionados à justiça social.

Gabriel Bogossian





Letícia Ramos | Sto. Antônio da Patrulha-RS, Brazil, 1976

Lives in São Paulo

Winner of photography awards in Brazil, Ramos examines the creation of photographic apparatuses designed to capture and reconstruct movement. She has exhibited at the CCSP (2010) in São Paulo and the Tate Modern (2007) in London.

VOSTOK_SCREENING, 2014 | Video | **VOSTOK_CINEPERFORMANCE**, 2014
| Performance | From the series **VOSTOK**

How many worlds exist unbeknownst to us, going unseen under our very noses or multiplying virally without us ever knowing?

Letícia Ramos turns to fiction to uncover parallel realities, planes never before reached, and wells of knowledge as yet untapped. Her search is perhaps infinite, seeing as life flourishes in untold spheres that lie beyond our grasp. By creating her own research tool and laboratory, the artist challenges science through humor and technology, suggesting that there are dimensions out there which human knowledge has yet to penetrate. In the chinks in scientific theory, she opens portals onto unexplored universes.

On occasion, Ramos begins her creative process by formulating her own literature, a phase that precedes the enigmatic and dizzying production of photographic and cinematographic images. It is in this exercise of taking the bellows to her imagination that her formal, scientific, and aesthetic adventures take shape.

In this project, the artist orchestrates a series of elements that, taken together or individually, configure (a) work(s) of art. The parts and the whole interact and counteract, lending weight to the setting and spinning a fictional plot in which a submarine plumbs the depths of a sub-

glacial lake in the Antarctic, while a voice in strangely familiar tone tells us about the mission and its route.

There is the finished film and the orchestral performance recorded as the soundtrack for this gloomy adventure, but the most emblematic fiction lies in the audio accompaniment, reappropriated and tampered with by the artist and applied to a new space and time. It is there, in this gap, that Ramos' interest in science fiction resides: she works to present a space and a time that operate within a closed system, in which the various elements of the plot play singular and fundamental roles in articulating a new meaning. Nothing is superfluous.

Letícia Ramos works in autonomous universes only tangentially contaminated by the outer, wider world; fields that remain virtually cut off and sealed away in their magical, mysterious existences. With childlike pleasure and curiosity, the artist throws herself at new experiments, some home-grown, but others highly sophisticated and located in far-off lands, but all invariably set on revealing what we've never seen and may never have even imagined existed. **B. J. S.**

Letícia Ramos | Sto. Antônio da Patrulha-RS, Brasil, 1976

Vive em São Paulo

Ganhadora de prêmios de fotografia no Brasil, Ramos investiga a criação de aparatos fotográficos para captar e reconstruir o movimento. Expôs no CCSP (2010), em São Paulo, e na Tate Modern (2007), em Londres.

VOSTOK_SCREENING, 2014 | Vídeo | **VOSTOK_CINEPERFORMANCE**, 2014
| Performance | Da série VOSTOK

Quantos mundos existem à nossa revelia, escondidos sob nossos narizes ou multiplicando-se de forma viral, sem que tomemos conhecimento?

Letícia Ramos recorre ao universo da ficção para desvelar realidades paralelas, planos jamais alcançados e fontes de conhecimento até então ignoradas; sua busca é talvez infinita, já que a vida grassa e prospera em incontáveis esferas, que ainda esperam ser penetradas. Ao engendrar seu próprio aparato de pesquisa e laboratório, a artista desafia a ciência por meio do humor e da tecnologia, sugerindo que há dimensões ainda não desvendadas pelo conhecimento humano. Nas brechas da teoria científica, estabelece portais para universos inexplorados.

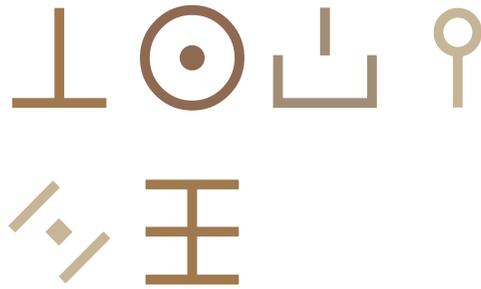
Não raro, ela dá início ao processo criativo formulando sua própria forma de literatura, que antecede uma enigmática e vertiginosa produção de imagens fotográficas e cinematográficas. É no exercício de dar asas à imaginação plenamente que se configuram suas aventuras formais, científicas e estéticas.

Neste projeto, a artista orquestra uma série de elementos que, em conjunto ou individualmente, configuram-se como obra(s) de arte. As partes e o todo articulam-se e contrapõem-se, adensando o cenário e tramando uma ficção: perdido abai-

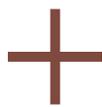
xo da crosta glacial, um submarino navega pelas profundezas de um lago outrora congelado da Antártica, enquanto uma voz em tom estranhamente familiar alerta sobre a missão e seu curso.

Há o filme acabado e a performance da orquestra que gravou a trilha da aventura soturna; mas a ficção emblemática desta obra encontra-se no trecho documental de áudio, que foi reapropriado e desvirtuado pela artista, para, então, ser emprestado a um novo tempo e espaço. É aí, nesse interstício, que reside o grande interesse de Ramos pela ficção científica: ela trata, sobretudo, de apresentar um espaço e um tempo que operam dentro de um sistema fechado, no qual os diversos elementos da trama desempenham papéis singulares e fundamentais na articulação de um novo sentido. Nada é supérfluo.

Letícia Ramos trabalha em universos autônomos, que apenas em algumas medidas são contaminados pelo exterior; permanecem essencialmente herméticos em sua existência mágica, misteriosa. Com prazer e curiosidade infantis, a artista se lança a novos experimentos, alguns domésticos, outros altamente sofisticados, divididos em geografias longínquas; mas todos invariavelmente determinados a nos revelar aquilo que ainda não vemos ou sequer conhecemos. **B. J. S.**



louise botkay





Louise Botkay | Rio de Janeiro, Brazil, 1978

Lives in Rio de Janeiro

A graduate from La Fémis, Botkay works with a range of audiovisual media. Her work has shown at numerous film festivals, including the São Paulo Short Film Festival in 2011, and other international exhibitions.

VERTIÈRES I II III, 2014 | Video

The Battle of Vertières, fought in the neighborhood of the same name in Cap-Haïtien in 1803, was the last clash between the troops of the French General Viscount Rochambeau and the Haitian rebel forces under Jean-Jacques Dessalines. The battle ended with the withdrawal of Napoleon's armies from Haiti and the declaration of the first independent nation in Latin America and the Caribbean.

The French colonizing mission, with its Catholic philosophy, imposed itself upon the local dynamics and rituals, causing widespread dissidence. However, what we see today is a confluence between Catholicism and Voodoo—which, in 2003, was recognized as one of the country's official religions. Most of the population engages in some level of religious syncretism.

In 2010, Haiti suffered a catastrophic earthquake, with the epicenter just outside the capital, Port-au-Prince. The seismic calamity triggered a wave of devastation both structural and social. The grind of tectonic plates un-

leashed violent energies that set all the clocks back. The aftermath was a time of rebeginning. *Vertières I II III* presents three filmic incursions into the historical, social, and political reality of Haiti. Through axes such as discipline/control, nature/tenderness, ruin/resistance, it explores the indexes of domestication and slavery that resulted from the postcolonial processes that marked the constitution of the Haitian nation.

The body is evoked through its fragmentation—hands, faces, mouths, eyes—edified by a pulsating nature that seems to prophesy ruin. Time-worn hands carry different histories on their skin, crisscrossed by the deep lines of a people's memory, of diaspora, and desire for freedom.

The camera examines this body in its parts and leads onto a silent nature, a stark contrast to the opening, in which children's voices follow a choreography written along religious and civic lines. Over the ruins, the silence is broken by voodoo chanting in Creole; processes of recovery that herald a moment of rebirth. **B. C.**

Louise Botkay | Rio de Janeiro, Brasil, 1978

Vive no Rio de Janeiro

Graduada pela La Fémis, Botkay trabalha com mídias audiovisuais diversas. Suas obras foram exibidas em festivais de cinema, como o Festival de Curtas de São Paulo (2011), e exposições internacionais.

VERTIÈRES I II III, 2014 | Vídeo

A batalha de Vertières, travada no bairro homônimo de Cabo Haitiano, em 1803, foi a última que opôs as tropas do general francês visconde de Rochambeau e do líder rebelde haitiano Jean-Jacques Dessalines. Dela resultou a retirada do exército de Napoleão do Haiti, que se tornou a primeira nação independente da América Latina e do Caribe.

O projeto colonizador francês, de matriz católica, impôs-se às dinâmicas e aos rituais locais, causando dissidências. Contudo, hoje, há uma confluência entre as práticas do catolicismo e do vodu – que, a partir de 2003, passa a ser uma das religiões oficiais do país. A maioria da população articula-se nesse sincretismo religioso.

Em 2010, o Haiti sofreu um catastrófico abalo sísmico, com epicentro próximo à capital, Porto Príncipe; o terremoto desencadeou um sofrido processo de devastação, tanto estrutural quanto subjetivo: placas tectônicas que se chocam e irradiam violentas energias, instaurando o instante do recomeço, da ressignificação.

Vertières I II III apresenta três incursões filmicas ao processo histórico, social e político haitiano. Por meio de eixos como disciplina/control, natureza/ternura, ruína/resistência, a obra investiga índices de domesticação e de escravidão resultantes dos processos pós-coloniais que marcaram fortemente a constituição do povo haitiano.

O corpo é evocado por meio de sua fragmentação – mãos, rostos, bocas, olhos –, edificado por uma natureza pulsante, que prenuncia a ruína. Mãos marcadas pelo tempo carregam percursos distintos, entrecruzados por profundas linhas que conduzem à memória de um povo, de uma diáspora, de um desejo de liberdade.

A câmera investiga esse corpo em pedaços e leva a uma natureza silenciosa, em oposição ao instante inicial, no qual vozes infantis seguem uma coreografia regida pelo religioso e pelo cívico. Na ruína, o silêncio é rompido por um cântico vodu em língua crioula; são percursos do resgate que nos projetam à instância do renascimento. **B. C.**



luciana magno





Luciana Magno | Belém, Brazil, 1987

Lives between Belém and Fortaleza

Researcher and artist, Magno holds a degree in the visual arts and a master's degree in arts from the Federal University of Pará. She has exhibited at the Museu de Arte do Rio (2013) and was among the prizewinners at the Arte Pará Art Salon (2014) in Belém.

TRANS AMAZÔNICA, 2013 | From the series *Orgânicos* | Video

An ambitious project by the Brazilian dictatorship in the 1970s, the Trans-Amazonian highway was supposed to connect the Brazilian North with the neighboring countries of Peru and Ecuador. However, after countless revisions and decades of flagging political will, this mega-highway remains incomplete, with vast stretches left without asphalt or proper structure. Running through seven Brazilian states (Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará, and Amazonas), the highway has stoked the national psyche for generations, with its pharaonic dimensions, and the prosperous future it promised for the North, to which it would extend a lifeline capable of unlocking the region's abundant riches.

Luciana Magno's artistic research is primarily focused on the body and its expression in performance actions that discuss political, social, and anthropological issues. A hallmark of her art is how the body fits into the landscape and the landscape into the body. Her hair—which she has not cut in over ten years—is a recurring feature in her actions, where it functions as the

body's natural landscape, affording protection and shelter.

In the performance *Trans Amazônica*, the artist assumes a traditional indigenous burial position and hunkers down in the middle of an unfinished stretch of highway. The passing traffic, which whips up a dense cloud of dust and dirt, is mostly headed toward Altamira and the construction site of the controversial Belo Monte Hydroelectric Plant on the Xingu River.

Some of the artist's recent works evince the errors to which Amazonian preservation and development have been induced. *Trans Amazônica* aims to foster reflection on the indigenous cause and its invisibility before the power structures that are supposed to be dealing with it. The deep scar the highway has left on the landscape and the devastation caused by the construction of the hydroelectric station fragment and convulse the indigenous homelands, rising like the dust cloud that blots out the horizon and drowns us in a postapocalyptic atmosphere. **B. C.**

Luciana Magno | Belém, Brasil, 1987

Vive entre Belém e Fortaleza

Pesquisadora e artista, é graduada em artes visuais e mestre em artes pela UFPA.

Expôs no Museu de Arte do Rio (2013) e foi premiada no salão de arte Arte Pará (2014), em Belém.

TRANS AMAZÔNICA, 2013 | Da série Orgânicos | Vídeo

Projeto ambicioso do regime militar brasileiro, a Rodovia Transamazônica pretendia conectar com mais fluidez a Região Norte ao restante do país e aos vizinhos Peru e Equador. No entanto, em razão de inúmeras alterações e da falta de uma política rodoviária comprometida, a grande via permanece inacabada até hoje, com muitos trechos sem pavimentação ou estrutura. Atravessando sete estados brasileiros (Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas), ela habita o imaginário de várias gerações, pela grandiloquência de suas dimensões e pela ideia de futuro que carrega – um projeto faraônico, salvador, que desaguarda as riquezas do Norte.

Com uma pesquisa focada no corpo e em ações performáticas, que discute questões políticas, sociais e antropológicas, Luciana Magno desenvolve investigações nas quais a paisagem integra o corpo e o corpo integra a paisagem. Seu cabelo – que não corta há mais de dez anos – é elemento recorrente nas ações, atuando como paisagem natural do corpo, que acolhe e protege.

Na performance *Trans Amazônica*, a artista assume uma postura que remete àquela em que os indígenas são enterrados, e se posiciona num trecho inacabado da via. O trânsito crescente – nuvem de poeira – movimenta o trecho, que dá acesso à cidade de Altamira e à polêmica construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte na bacia do rio Xingu. Alguns dos trabalhos recentes da artista evidenciam os equívocos que se instauram por meio dos discursos de preservação do território amazônico. *Trans Amazônica* serve de suporte para refletir sobre a causa indígena e sua invisibilidade perante as estruturas de poder que lidam com ela. O grande rasgo na paisagem que é a rodovia – e a hidrelétrica em construção – fragmenta e convulsiona o território indígena, como a nuvem temporária de poeira que anula um horizonte e nos remete a uma atmosfera pós-apocalíptica. **B . C .**



maria kramar

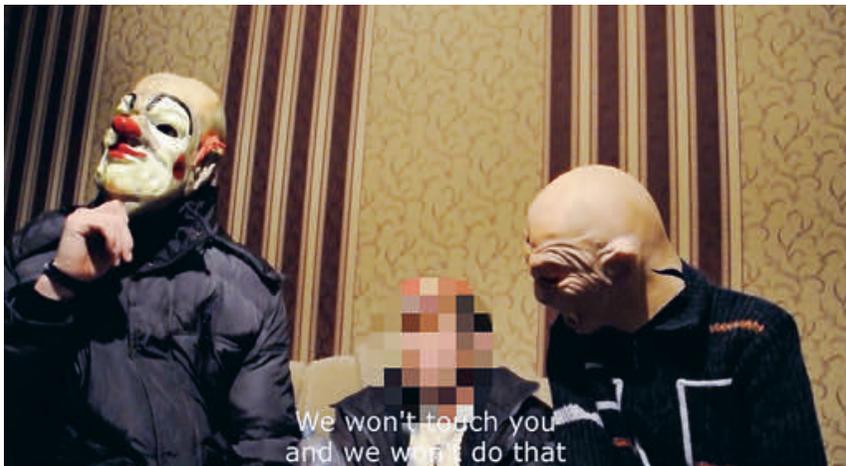




and if there were cops instead of us



Do you want us to cure you?



We won't touch you
and we won't do that

Maria Kramar | Moscow, Russia, 1986

Lives in Moscow

A graduate in political journalism, Maria Kramar works as an artist, curator, and researcher. Her practice investigates mass media in contemporary Russia.

ABC-LYNCHING, 2014 | Video

Ever since the Arab Spring and the Occupy movements, the Internet and social networks have come to the fore as powerful pro-democracy tools, thanks to their ability to articulate groups and spread ideas with speed, freedom, and efficiency while dribbling the traditional mechanisms used to quell and curb challenges to the establishment and its official opinion formers. However, these same mechanisms also allow for the propagation of anti-democratic attitudes and beliefs that incite hatred and violence against difference.

In this collage of documental video lifted from YouTube, Kramar denounces the actions of Russian neo-Fascists who use the Internet to out homosexuals and attempt to mis-conflate homosexuality with pedophilia and other criminal practices. The film's primary target is the virtual channel created by the homophobe Maxim Martsinkevitch, an idol among reactionary Russian cliques.

The desire to expose other people's sexual privacy is the common denominator that runs through this patchwork of acts of psychological torture. The victims are tricked into arranging a blind date only to be seized by ultraconservative hoodlums and subjected to a bout of public "shaming," with their names, faces, and family ties exposed for all to see online. Armed with a

camera and a mic, the group turns up at the arranged spot and puts the unsuspecting victim through an ordeal of interrogation, panic, and humiliation. The repertoire of verbal aggression and tactics for instilling fear and mortification not only debase the victim, but also spread the fear of similar shaming among the viewers, whose personal lives could be next in line for public dissection and smearing.

In this work, we only hear the questions the neo-Nazis hurl at their victims, whose identities and responses are protected throughout. This was the strategy Kramar found for revealing the impacts of this kind of psychological torture. What we are shown is human cruelty on numerous different levels: pleasure derived from someone else's pain; gloating in the abuse of power; a hankering for visibility; and utter disregard for the most fundamental respect for the other's individuality.

Part twisted reality show, part neo-Fascist torture and libel handbook, *ABC-Lynching* introduces us to a network of atrocities facilitated by virtual democracy that ends up slipping through the cracks in the traditional safeguards the citizen should be able to expect from the State—in this case, the Russian State, an old maven when it comes to human rights abuses. **B. J. S.**

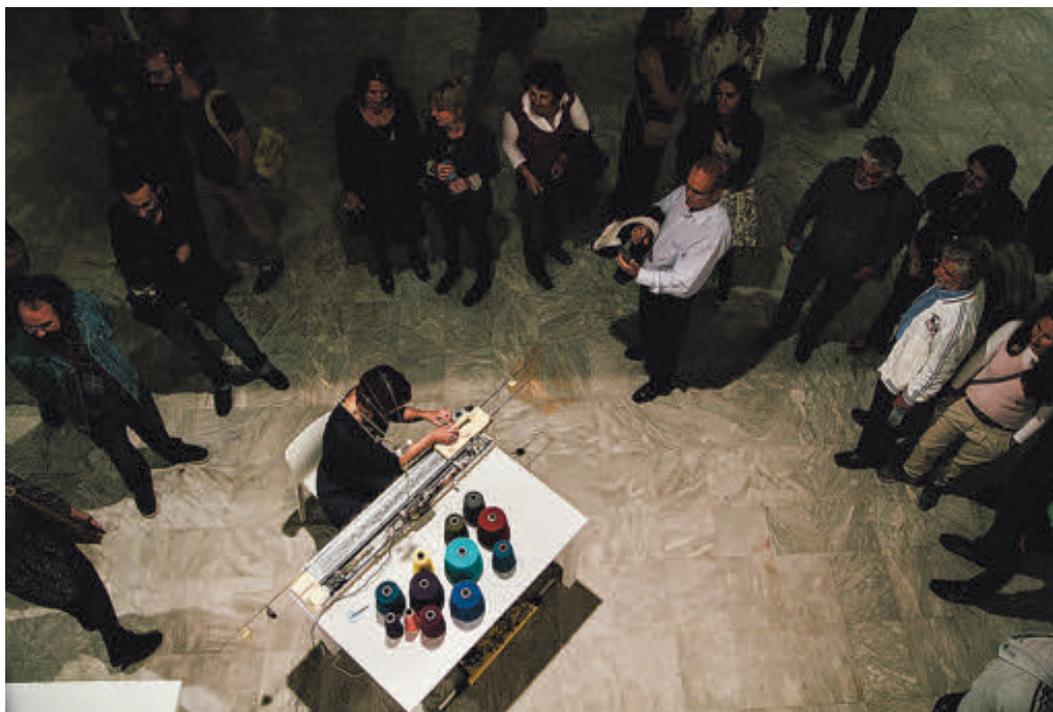


Marinos Koutsomichalis

Maria Varela

Afroditi Psarra





| □ @

Marinos Koutsomichalis | Athens, Greece, 1981

Maria Varela | Athens, Greece, 1984

Afroditi Psarra | Athens, Greece, 1982

The artists live in Athens, Greece

Formed in 2011, the trio has exhibited throughout Europe and in Asia. Their art explores contemporary notions of work and cultural techniques for organizing experience in time.

OIKO-NOMIC THREADS, 2013 | Performance, installation

The installation consists of an outmoded knitting machine, modern computers, statistical tables of data on the current labor situation in Greece, and a series of samples of traditional Greek textile patterns. In the performance, the group uses a computer to run an algorithm that cross-references data from the Greek National Employment Agency with traditional folk art textile patterns. Based on this combination of data and patterns, the knitting machine turns out a new textile pattern.

These two devices, the knitting machine and the computer, are highly symbolic technologies, representing different periods of similarly deep-set social reorganization: James Hargreaves' invention of the spinning jenny, patented in 1770, inaugurated the Industrial Revolution, while the popularization of the personal computer in the 1990s heralded the Information Age. Both machines share a hybrid nature, being at once industrial hardware and household appliances.

By clubbing all these references together, *Oiko-Nomic Threads* constructs a social narrative on such themes as the economy, technology, work, and tradition, while drawing on the particular situation of Greece and its present crisis. Another prominent aspect of the work is the manufactured textile as an allegory for the "social fabric."

Oiko-Nomic Threads also problematizes the invisibility of contemporary capital flows that obey abstract neoliberal whims that have very real, literal consequences. The representations contained in the patterns produced by the installation try to shed light on these invisible processes and on the work's ambition to reflect on the interdependence between technological evolution and social structure. **J. L.**

Marinos Koutsomichalis | Atenas, Grécia, 1981

Maria Varela | Atenas, Grécia, 1984

Afroditi Psarra | Atenas, Grécia, 1982

Vivem em Atenas

Formado em 2011, o trio já participou de exposições na Europa e na Ásia. Suas obras investigam a noção contemporânea de trabalho e as técnicas culturais de organização da experiência do tempo.

OIKO-NOMIC THREADS, 2013 | Performance, instalação

A instalação é constituída por uma máquina de tricô obsoleta, computadores contemporâneos, tabelas estatísticas sobre a situação trabalhista na Grécia e uma série de amostras de padrões têxteis helênicos tradicionais. Na performance, o grupo usa o computador para cruzar, por meio de um algoritmo, dados do Serviço Nacional de Emprego Grego e alguns dos motivos tradicionais. A partir desta combinação de dados e padrões, a máquina de tricô cria a trama de um novo tecido.

Os dois engenhos, a máquina de costura e o computador, são elementos de forte carga simbólica, representando dois períodos de profunda reorganização social: foi com a invenção da *spinning jenny* (uma máquina de fiar hidráulica) por James Hargreaves, patenteada em 1770, que se inaugurou a Revolução Industrial. De forma semelhante, a banalização do computador na década de 1990 inaugurou uma nova época: a era da informação. Ambas as máquinas partilham também um caráter híbrido no que

se refere a sua utilização tanto em contextos industriais quanto em ambientes domésticos, mais íntimos.

Ao reunir todas estas referências, *Oiko-nomic Threads* constrói uma narrativa social sobre temas como a economia, a tecnologia, o trabalho e a tradição, utilizando o caso específico da Grécia e sua situação atual de crise como fio condutor. Há claramente um jogo entre a ideia de tecido como produto manufaturado e como algo resultante da organização coletiva de várias pessoas, o chamado tecido social.

Oiko-nomic Threads também problematiza a falta de visibilidade dos fluxos contemporâneos de capital, geridos por lógicas neoliberais abstratas, que, no entanto, têm consequências reais e palpáveis. As representações contidas nos padrões produzidos na instalação tentam exatamente iluminar esses processos invisíveis e indicam a ambição do trabalho em refletir sobre a interdependência entre evolução tecnológica e estrutura social. **J.L.**



maya watanabe





Maya Watanabe | Lima, Peru, 1983

Lives in Amsterdam

Author of works in video, video installation, and performance, the artist has participated in exhibitions at the Matadero, in Madrid (2014), and Palais de Tokyo, in Paris (2013).

ESCENARIOS II, 2014 | Video

An arid wasteland is swept by a subtle, slow-moving camera, that takes in the surrounding landscape. At a certain juncture, a burning car appears on screen, abandoned in flames on a gray expanse of dusty land. The scene seems endless, as the eye continually roves and returns to the same spots, the same details, in search of changes and transformations, perhaps something new that can explain the nature of the scene.

According to the artist, the composition derives from personal memories and historical events from her native Peru. Watanabe asks herself where individual stories begin and where they intersect and fuse with collective narratives. Two other projections, not included in this version of the work, but which belong to the same series, show a ruined prison on the coast and an abandoned cemetery haunted by vultures that descend out of the pall.

In *Escenarios II*, the only sign of human presence is its absence, expressed by the abandoned, burnt-out car, and the viewer's role as witness to the flames. As such, this work contrasts with

the rest of Watanabe's artistic production, in which the human figure and the use of language (almost always discursive) are pivotal platforms for reflection upon cultural, social, and political issues. Maya Watanabe's output primarily consists of films, videos, and performances that discuss the limits of language and communication, whether by creating contrasts between what's going on in front of and behind the camera and between overlapping times, or by questioning what the narrative object is and how it is constituted. Identity is another critical aspect of Watanabe's production, which inquires as to the place the subject occupies in space and how bodies interrelate in time and form. **J. R.**

Maya Watanabe | Lima, Peru, 1983

Vive em Amsterdã

Com uma obra baseada em vídeos, videoinstalações e performances, a artista participou de exposições no Matadero (2014), em Madri, e no Palais de Tokyo (2013), em Paris.

ESCENARIOS II, 2014 | Vídeo

Um descampado de aspecto desértico é percorrido por um movimento de câmera sutil, constante, que gira e examina a paisagem ao redor. Num dado momento, surge um carro em chamas em meio à topografia acidentada, no chão cinzento de areia batida. A cena parece não findar, uma vez que sempre retornamos o olhar aos mesmos pontos, lugares, na busca de transformações, talvez de um novo dado que informe a natureza do que se passa como cenário.

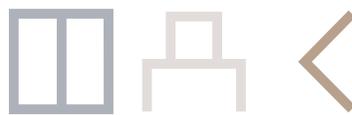
Segundo a artista, a composição é fruto de suas memórias pessoais e também de acontecimentos da história do Peru, seu país de origem. Watanabe se pergunta, assim, onde começam as histórias individuais e onde elas se encontram com as narrativas coletivas. Outras duas projeções, ausentes nesta montagem, mas que fazem parte da mesma série de obras, retratam, ainda, uma prisão em ruínas à beira-mar e um cemitério abandonado, sobrevoado por aves que vencem uma bruma pesada.

Em *Escenarios II*, não há sinal de presença humana, senão pela constatação de que algo se

sucedeu ali – há um carro abandonado num lugar recôndito, e esse carro pega fogo – e pelo modo como a artista engendra o próprio espectador, que acaba sendo colocado no lugar de testemunha daquilo a que assiste. Cria-se aí um contraste, em relação à produção de Maya Watanabe, que tem como elementos importantes a figura humana e o uso da linguagem, quase sempre discursiva, como pontos de reflexão sobre aspectos culturais, sociais e políticos. A produção de Maya Watanabe é baseada em vídeos, filmes e ações performáticas. Em suas obras, a artista discute os limites da linguagem e da comunicação, seja ao criar contrastes entre o que se passa na frente e por trás das câmeras e entre os tempos que se sobrepõem, seja questionando qual é e como se constitui o objeto narrativo. A identidade é outro aspecto central em sua produção, que se articula por meio de perguntas sobre o lugar que um sujeito ocupa no espaço e sobre como se dão as relações entre os corpos, seu tempo, seus contornos. **J.R.**



michael macgarry





Michael MacGarry | Durban, South Africa, 1978

Lives in Johannesburg

MacGarry examines the current ramifications of Western imperialism in Africa. He has exhibited at the Rotterdam Festival (2015) and Tate Modern (2011) in London.

EXCUSE ME, WHILE I DISAPPEAR, 2014 | Video

The film looks at Kilamba Kiaxi, an urban development project in Luanda, built and financed by a Chinese international investment fund based in Hong Kong. Right from the very beginning, it becomes clear that the connections between diverse realities that result from international financial operations and their impacts on the everyday lives of people are the main themes of this work.

The opening scene of the film shows the sun setting behind three ocean tankers, the arch symbols of the globalized market in today's world. Next, we see a solitary young man peeling a vegetable in the night air. The apparent lack of connection between these situations is due to the invisible underpinnings of the neoliberal global market, which, paradoxically, cloak the total interdependence between the links in the economic-social chain.

Excuse Me, While I Disappear undertakes to bring these connections to light. The work focuses on an African case, specifically the Kilamba Kiaxi development, and a young worker, in order to discuss the impact of international capital flows and, consequently, the deep-set relationships between their voluntary and involuntary stakeholders.

The film accompanies a young man during the working day. A succession of still shots shows him going about his monotonous, menial chores (is he a janitor? A watchman?), always set against the backdrop of the apartment towers that surround him and the deserted streets that run between them. Few other people ever figure in-scene, and those that do are incidentals in the distance, which serves to heighten the man's isolation in a bubble of incommunicability. A door left ajar allows him to enter one of the apartments, where he watches TV with the same silent indifference as displayed before the dusty, empty streets he is paid to sweep.

The character's surreal disappearance from the rooftop of the building seems to underscore the failings of Kilamba Kiaxi as a housing complex—offering apartments at prices inaccessible to the vast majority of the Angolan population—while also reflecting upon the absurd working conditions of the contemporary neoliberal system. **J. L.**

Michael MacGarry | Durban, África do Sul, 1978

Vive em Johannesburgo

MacGarry investiga as atuais ramificações do imperialismo ocidental na África.

Suas obras foram exibidas no Festival de Roterdã (2015) e na Tate Modern (2011), em Londres.

EXCUSE ME, WHILE I DISAPPEAR, 2014 | Vídeo

O filme debruça-se sobre Kilamba Kiaxi, empreendimento urbanístico em Luanda, construído e financiado por um fundo internacional chinês com sede em Hong Kong. A conexão entre realidades diversas em decorrência de operações financeiras internacionais e as consequências desse processo para a vida cotidiana dos indivíduos podem ser vistas como os grandes temas do trabalho, o que está claramente assinalado desde seu início.

A primeira imagem que vemos é a de um sol que se põe entre três navios de contêineres, símbolos máximos do movimento de bens e mercadorias no mercado globalizado da atualidade. Em seguida, surge um jovem solitário que descasca um vegetal à noite, ao ar livre. São situações cuja aparente desconexão se deve à invisibilidade característica do mercado global neoliberal que, paradoxalmente, silencia a completa interdependência entre todos os elementos dessa cadeia econômico-social.

Excuse Me, While I Disappear pretende iluminar situações desse tipo. A obra enfoca o caso africano e, em particular, o exemplo de Kilamba Kiaxi e de um jovem trabalhador, para assinalar o impacto do fluxo internacional

de capital e, conseqüentemente, a profunda relação entre todos os seus participantes, voluntários ou involuntários.

O filme retrata um jovem em sua jornada de trabalho. Uma sucessão de vários planos fixos mostra-nos suas tarefas monótonas e quase inexistentes (é vigia? limpador?); sua imagem é permanentemente enquadrada pelos edifícios e ruas desertas do subúrbio. A presença de outras pessoas é rara; elas estão quase sempre a distância, o que encerra o personagem num círculo de incomunicabilidade. Uma porta mal fechada permite que ele entre em um dos apartamentos de um dos blocos do empreendimento; lá, vê televisão sem demonstrar grande entusiasmo, com a mesma postura distante de quando varria uma rua vazia.

O surreal desaparecimento da personagem no telhado do edifício parece assinalar a inadequação de Kilamba Kiaxi como projeto imobiliário – oferecendo apartamentos a um preço impossível para a grande maioria da população de Angola – e, ao mesmo tempo, refletir sobre as absurdas condições de trabalho do sistema neoliberal contemporâneo. **J. L.**



mihai grecu





Mihai Grecu | Sebes, Romania, 1981

Lives in Paris

A graduate of Le Fresnoy, in Tourcoing, France, Grecu creates film-poems that challenge the public's perception. He has exhibited at the Rotterdam (2012), Montreal (2006), and Locarno (2007) film festivals.

THE REFLEXION OF POWER, 2015 | Video

If the fall of the Berlin Wall announced the ruin of the communist utopia—and, for certain intellectuals, the end of history—what survived the collapse of the Soviet Union was the bitter impossibility of envisioning a bright future for humanity. When climate change brought about by a global market economy saw the earth darken in the shadow of a looming apocalypse, the voracity of capitalism's consumer society and the deleterious industrial practices encouraged by the socialist states were left to shoulder equal blame.

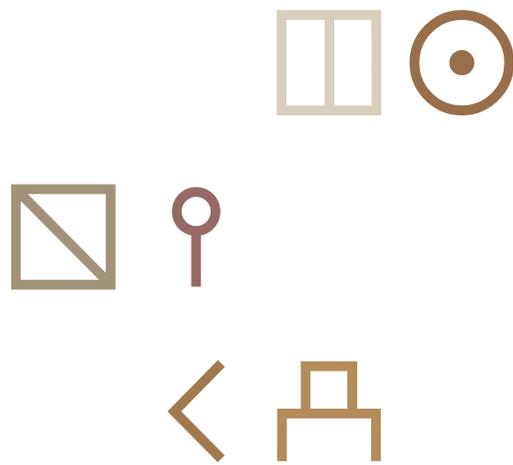
Mihai Grecu's film addresses precisely this context, drawing out allegories for a setting that speaks at once to the ruin of the communist dream—represented by North Korea—and the backlash of forces of nature that refuse to be ignored any longer.

Utopia and dystopia crumble and fall: if the Marxist dream initially strove to resize the relationships between productive forces, it ended up providing fertile ground for spurious practices that treated democracy with disdain and fostered ever-widening inequality between the ruling elite and the working class.

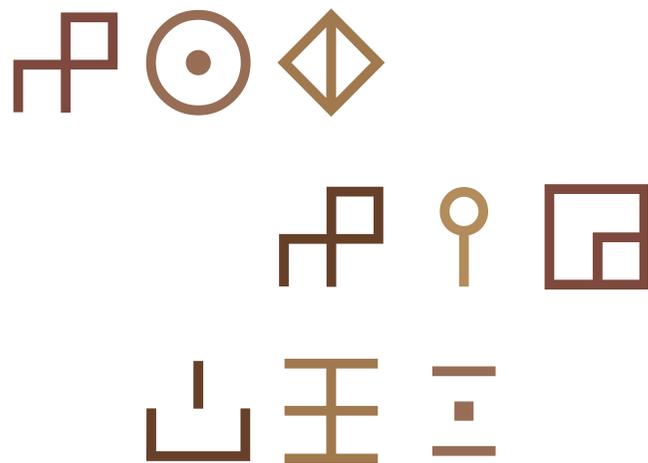
The soundtrack, epic and bombastic, echoes over the desolate landscape of a partially submerged Pyongyang, where the traditional ar-

chitecture of totalitarianism still manages to squeeze from the downtrodden masses a salute to their perverse dynasty of dictators—Kim Il-sung, Kim Jong-il, Kim Jong-un. The cult to these figures imposed by the North Korean regime translates into the official portraits omnipresent in governmental palaces and on the façades of bureaucratic institutions.

The images of Pyongyang, emblematic of the continuance of one of the most authoritarian regimes ever known, seem imbued with a poetic charge that blends institutional nostalgia with posthumous lament; the perspective, sometimes aerial, might well allude to a God surveying the collapse from on-high, detached and somewhat pessimistic as to the future of mankind. The end of days, the result of our inability to overcome the present political and natural states of things or to forestall the demise of our species in nuclear war (a constant threat over this Korean state) is here revealed in solid, beautiful, but ungraspable and devastating images. On this stage of dreams (or nightmares), children oblivious to the facts that threaten their future dutifully take their places in the stands and intone, in stoic cadence, the nefarious chant of the apocalypse. **B. J. S.**



monica rodriguez





Monica Rodriguez | San Juan, Puerto Rico, 1980

Lives in Los Angeles

The holder of a master's degree from the California Institute of the Arts, Rodriguez explores the relationship between art and politics through the prism of Puerto Rican history. She has exhibited at the Flux Factory (2012), in New York, and participated in the Gran Biental Tropical (2011), in San Juan.

NONE OF THE ABOVE, 2013 | Installation

The work is an installation made up of voting ballots and ballot boxes, and refers to a series of referenda held in Puerto Rico in 1967, 1993, 1998, and 2012 to decide on the country's political status in relation to the United States.

Claimed for Spain by Christopher Columbus in 1493, Puerto Rico fought alongside Cuba for independence in the late 19th century but ended up being ceded to the United States after the Spanish-American War in 1898.

In the 1950s, Puerto Rico was declared a Sovereign Free Associated State, an ambiguous situation that meant that the country fell under the jurisdiction of federal American law despite maintaining a government of its own. Though considered conscriptable US citizens, the people of Puerto Rico do not have the right to vote in Presidential elections and have no congressional representation.

In a 2012 referendum, Puerto Ricans were posed two questions: first, whether or not they wanted to remain a sovereign free associated state; and, second, which of three options they preferred—full US statehood, independence, or nationhood in free association with the United States.

Rejected in three previous referenda (1967, 1993, and 1998), statehood was favored by 61 percent of the population. The election divided the country down the middle: many of those in favor of remaining a free associated state protested by voting blank because they considered the whole referendum to be anti-democratic and deliberately confusing. The pro-Independence group celebrated the rejection of the current status as a first step toward “decolonization.”

Despite the option for statehood, the referendum did little to decide the country's fate. On the Puerto Rican side, it declared their willingness to become the 51st State in the Federation, but, three years after the vote was cast, the US Congress remains underwhelmed about the prospect of assimilating this borderline-bankrupt Spanish-speaking nation. The result of the ballot has, to all intents and purposes, been ignored by the US legislature and executive.

In *None of the Above*, Rodriguez reflects on and problematizes the notions of independence, sovereignty, and free association as defined on the ballots and attempts to represent these options pictorially. **B.C.**

Monica Rodriguez | San Juan, Porto Rico, 1980

Vive em Los Angeles

Mestre pelo California Institute of the Arts, explora as relações entre arte e política a partir da história de Porto Rico. Expôs na Flux Factory (2012), em Nova York, e participou da Gran Bienal Tropical (2011), em San Juan.

NONE OF THE ABOVE, 2013 | Instalação

A obra é uma instalação composta por cédulas e urnas, que faz referência à série de votações populares realizadas na ilha caribenha de Porto Rico em 1967, 1993, 1998 e 2012, todas sobre o estatuto político do país em relação aos Estados Unidos. Território conquistado por Cristóvão Colombo em 1493, Porto Rico lutou por sua independência ao lado de Cuba no fim do século 19, mas acabou cedida pela Espanha aos Estados Unidos, que venceram a Guerra Hispano-Americana em 1898. Na década de 1950, Porto Rico seria declarado um Estado Livre Associado aos Estados Unidos, uma situação marcada pela ambiguidade: apesar de manter seu governo próprio, o país está sujeito às leis federais norte-americanas; embora sejam considerados cidadãos dos EUA e tenham de prestar serviço militar nesse país, os porto-riquenhos não votam nas eleições presidenciais nem têm representação no Congresso dos EUA. No referendo de 2012, os porto-riquenhos responderam a duas perguntas: se gostariam que o país mantivesse o *status* de Estado Livre Associado aos Estados Unidos; e se preferiam que ele se tornasse um estado americano, um país independente ou um Estado Livre Soberano Associado aos Estados Unidos.

Rejeitada em três ocasiões anteriores, nos referendos de 1967, 1993 e 1998, a integração aos Estados Unidos foi aprovada por 61% da população. A eleição dividiu o país: muitos partidários da manutenção do *status* de Estado Livre Associado aos Estados Unidos protestaram votando em branco, por considerar o processo do referendo confuso e antidemocrático. Já os independentistas comemoraram a rejeição do estatuto, que interpretaram como o início de um processo de “descolonização”.

O referendo não define, de fato, a situação de Porto Rico em relação aos Estados Unidos. Pelos resultados, o país passaria a ser o 51º Estado da União Federal norte-americana. Três anos decorridos, porém, o Congresso americano parece pouco entusiasmado em acolher um Estado hispanófono e à beira da falência econômica. A rigor, legislativo e executivo norte-americanos seguem ignorando o referendo.

Com *None of the Above*, Rodriguez reflete e coloca em tensão as definições de independência nacional, soberania e Estado Livre Associado apresentadas em cada cédula dos referendos porto-riquenhos, relacionando definições mutantes aos símbolos usados para representá-las. **B. C.**



pablo lobato 





Pablo Lobato | Bom Despacho-MG, Brazil, 1976

Lives in Belo Horizonte

The work of Pablo Lobato flits between cinema and video art. He has exhibited at the Montevideo (2014) and Sharjah (2013) biennials, and at the Sundance Festival (2007).

MIL VEZES UM, 2014 | Installation

The installation features a 16 mm film projector screening an image of a stroke of lightning. On first view, there doesn't seem to be any movement at all in the projected image, only the same photograph shown over and over again, without interruption. However, more careful analysis reveals that there is movement after all: the passage of the slides through the projector (roughly twenty-four slides per second) provokes tiny alterations in the image that lend it some trace of movement.

The work is based on a mirroring principle: each element reflects the process in course. The lightning bolt represents the passage from light to dark inside the projector, the mechanism that allows fixed images to appear in movement, while that same process animates the lightning: the constant projections of the same image, this alternation between light and dark in the machine itself, is what breathes life into the image.

Beyond this self-referential dimension, *Mil vezes um* also harbors other possibilities for inter-

action. Like cinema, lightning is a phenomenon long since explained by science, but which still retains an aura of magic and mystery. The continuous repetition of a magical image conjures a near-ritualistic environment, with mystical and hypnotic dimensions that reach far beyond mere citation of the processes and history of cinema. The title itself—a thousand times one—and the loop structure of the work seem to underline this possibility, reclaiming a virtually infinite duration, a temporal concept that beggars the mathematical underpinnings of a projector's mechanical functioning.

In *Mil vezes um*, there are no time intervals between the images, only continuous flux in which there are no clear divides. As such, it is open to another form of perception that stimulates unconscious and bodily processes directed by the pulsating rhythm of a ray of light. **J.L.**

Pablo Lobato | Bom Despacho-MG, Brasil, 1976

Vive em Belo Horizonte

A obra de Pablo Lobato transita entre o cinema e a videoarte. Participou das bienais de Montevidéu (2014) e Charjah (2013), e do festival de Sundance (2007).

MIL VEZES UM, 2014 | Instalação

A instalação mostra-nos um projetor de filme 16 mm que exhibe a imagem de um relâmpago. Numa primeira aproximação, parece não haver qualquer movimento no que é projetado. Não há imagens em movimento, mas uma mesma fotografia que se repete ininterruptamente. Uma análise mais atenta revela, no entanto, que o movimento existe: a passagem de cada fotografia pelo projetor (cerca de 24 por segundo) provoca pequenas alterações na imagem, que lhe adicionam um início de ação.

O trabalho alicerça-se utilizando a figura do espelho: cada elemento reflete o processo em curso. O relâmpago indica a passagem entre luz e obscuridade no interior do projetor, o mecanismo que possibilita, habitualmente, a transformação de imagens fixas em imagem em movimento. Ao mesmo tempo, é esse mesmo processo que anima o relâmpago: é a passagem contínua da mesma fotografia, essa alternância entre luz e escuridão no aparato, que desperta a imagem e a dota de vida.

Para além desta dimensão autorreferencial, *Mil vezes um* contém ainda outras possibilidades de interação. Como o cinema, o relâmpago é um fenômeno explicado pela ciência que, no entanto, continua a manter uma aura de magia e mistério. A repetição contínua de uma imagem mágica traz consigo um ambiente quase ritualístico, com dimensões místicas e hipnóticas que transbordam a mera citação ao processo e à história do cinema. O próprio título e a estrutura em *loop* do trabalho parecem sublinhar esta possibilidade, reclamando uma duração virtualmente infinita, próxima de uma concepção temporal que ultrapassa os entendimentos matemáticos próprios do funcionamento maquinal do projetor.

Em *Mil vezes um*, os intervalos de tempo e imagem não são equivalentes aos anteriores; todos pertencem a um mesmo fluxo, no qual não existem separações claras. Está, assim, aberta uma outra forma de percepção que estimula processos inconscientes e corpóreos direcionados pelo ritmo pulsante do raio de luz. **J . L .**



↳ paulo nazareth





Paulo Nazareth | Governador Valadares-MG, Brazil, 1977

Lives in Santa Luzia-MG

With a degree in drawing and engraving from UFMG, Nazareth is known for his long performance walks and subproducts. He has participated in the biennials of Venice and Lyon (both in 2013), Montevideo and Benin (both in 2012).

L'ARBRE D'OUBLIER, 2013 | Video | **CINE ÁFRICA**, 2013 | Video
CINE BRASIL, 2013 | Video | **IPÊ-AMARELO**, 2013 | Video

Much of Paulo Nazareth's work happens while he's walking. Whether from Palmital, where he lives in Belo Horizonte, to the United States, which he entered across the Mexican border, or from South Africa through a dozen other African nations, Nazareth carries dust from one place to the next, questions his identity as a black Latino-Amerindian, and toys with geographical borders and the global scale by submitting his own body and individuality to wide-ranging perambulations. He discusses our colonial history and its impacts on our subjectivity even today, accumulates experiences, local products, packaging, names, and pictures that go into videos, photographs, and installations. These mementos are also shared in abundant newsprint newsletters that relate minor events, express concerns, and create micronarratives on the history of the present. Nazareth writes in a mix of languages that mingle over the course of his experiences to create an artistic language all of his own.

On a journey across Africa, the artist produced a broad range of artworks, including *L'Arbre D'Oublier* [Tree of oblivion], which was filmed in Ouidah, Benin, on the Atlantic coast. Home

to one of the largest slave ports in Africa, which operated from the late 18th to the early 19th centuries, many of the slaves that arrived in Brazil began their sea voyage there. Interestingly, the old port is home to a considerable Brazilian population, known locally as the Agudás. On a walk from the town center to the beach, there are numerous historical references to departing slaves, such as La Porte du non Retour [Port of No Return] and L'arbre d'Oublier [Tree of Oblivion], which men were forced to walk around seven times in order to forget their families, their homelands, and their pasts. The artist circled that same tree 437 times, backwards, in a poetic attempt to wind history back, reinforce never-forgotten memories, and rewrite one of the saddest stories at the root of modern history. In the other videos, the gesture is repeated around other trees in other places, including a golden trumpet tree in Belo Horizonte, which, besides being a Brazilian national symbol, is a tree known for its remarkable resistance. **J. R.**

Paulo Nazareth | Governador Valadares-MG, Brasil, 1977

Vive em Santa Luzia-MG

Bacharel em desenho e gravura pela UFMG, Nazareth é conhecido pelas longas caminhadas performáticas e seus subprodutos. Participou das bienais de Veneza e Lyon (ambas 2013), Montevidéu e Benin (ambas em 2012).

L'ARBRE D'OUBLIER, 2013 | Vídeo | CINE ÁFRICA, 2013 | Vídeo CINE BRASIL, 2013 | Vídeo | IPÊ-AMARELO, 2013 | Vídeo

Boa parte da obra de Paulo Nazareth acontece enquanto ele caminha. Do Palmital, comunidade onde vive em Belo Horizonte, até os Estados Unidos, cruzando a fronteira com o México. Partindo da África do Sul e percorrendo uma dezena de países do continente africano. Nos longos trajetos percorridos a pé, leva poeira de um lugar a outro, questiona sua identidade de negro, ameríndio, latino. Tensiona as fronteiras geográficas e a escala global, ao submeter o próprio corpo e sua condição de indivíduo aos grandes deslocamentos. Discute nossa história de colonização e seus impactos na subjetividade ainda hoje. Da experiência da viagem, acumula vivências, produtos locais, embalagens, nomes, imagens, que podem ser vistas por meio de vídeos, fotografias, instalações. Também são compartilhados nos abundantes folhetos em papel-jornal que contam pequenos casos, compartilham inquietações e criam micronarrativas sobre a história de nosso presente. Escreve em idiomas que se misturam no decorrer das experiências e que acabam constituindo sua própria linguagem artística.

Em passagem pela África, o artista produziu uma grande variedade de obras. *L'Arbre D'Ou-*

blier [Árvore do esquecimento] foi filmado na cidade de Ouidah, na costa do Atlântico, no Benin. Lá esteve situado um dos maiores portos de tráfico de escravos da África, que funcionou entre o final do século 18 e o início do 19. Muitos dos escravos que foram trazidos para o Brasil saíram daí, o que explica a numerosa população de brasileiros na região, onde são conhecidos como agudás. Do centro da cidade até a praia, é possível encontrar diversos marcos que remetem à partida dos escravos, entre eles a Porta do Não Retorno e a Árvore do Esquecimento, ao redor da qual os homens eram obrigados a dar sete voltas num ritual para que apagassem da memória suas famílias, sua terra natal e seu passado. Diante da mesma árvore, o artista dá 437 voltas, andando de costas, numa tentativa poética de rebobinar a história, reforçar as recordações nunca esquecidas e reescrever um dos capítulos mais tristes da constituição de nosso tempo. Nos demais vídeos, o gesto é repetido ao redor de árvores em outras localidades, entre elas um ipê-amarelo, em Belo Horizonte; além de ser símbolo nacional, é uma árvore com grande capacidade de resistência. **J. R.**



paulo nimer pjota





Paulo Nimer Pjota | S. José do Rio Preto-SP, Brazil, 1988

Lives in São Paulo

In his artistic practice, Pjota studies the sociocultural context of the world's ghettos and outlying slums. His work can be seen in collections in Europe, Asia, and Brazil.

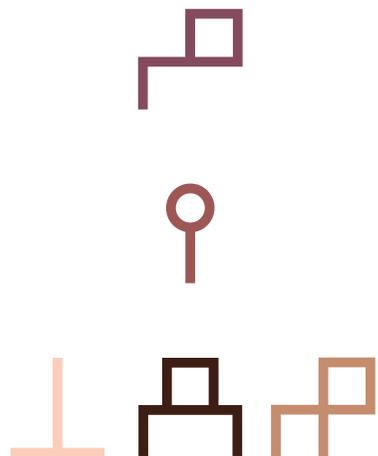
BAHIA E PORTUGAL, 2013 | Installation

LISBOA, PORTO SEGURO, 2014 | Installation

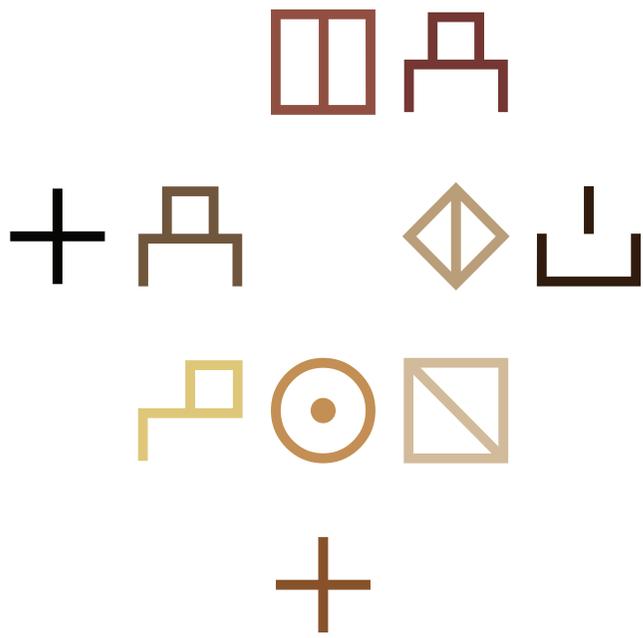
Paulo Nimer Pjota's painting clings to a set of interests that permeate historical, sociocultural, and anthropological layers. It is generally associated with immersive processes in which references to places and everyday life are incorporated into an imagetic superstructure bound up with colors, signs, and supports. Subverting a classic painterly construction, new compositions are drafted and produced in the clash orchestrated by the specificities of given places or issues. His painting appropriates vestiges of these spaces, whether architectonic, symbolic, or residual, and integrates them into the composition. Postcolonialism and time-formed bonds are reviewed in these contexts, which reflect new ghettos and slums. Outlying fringes inhabit his visuality, in which space and history flow together.

These works establish references between Colonial Brazil and the Portuguese Crown, which was then pursuing a strategy of exploitation, si-

phoning off the riches of Africa, India, and the Americas. The artist structures relationships between signs and routes—such as the one that led the Portuguese to Brazil's shores—and beds it down in another layer of time, in the Portuguese tile work that was a powerful hallmark of its colonial architecture. The blocks that make up the painting's base were made out of bricks and hand-painted tiles, while the emphatic bunch of bananas takes a poke not only at still life as a genre but also at the notion of a "Banana Republic" and the contexts of submission and dependence between the colonizer and colonized. From these key signifiers of the Brazilian or Latino historical process echo readings and active contexts, instigating the viewer not only to contemplate these past moments but to reflect on the present and future as well. **B. C.**



pilar mata dupont





Pilar Mata Dupont | Perth, Australia, 1981

Lives between Perth and Rotterdam

With a body of work that examines ideas of nationalism and identity, the artist is well represented in important Australian collections. She has exhibited at the Centre Pompidou (2011), in Paris, and at the Sydney Biennial (2010).

PURGATORIO, 2014 | Video installation

The construction of the modern State is intimately linked with the advent of bureaucracy, the structure that ensures the proper running of the civil service according to principles of impersonality. Its primary role is to impose the rules of the administrative architecture that consolidated in the wake of the bourgeois revolutions. As a steamroller that levels out social discrepancies and abuses, the bureaucratic apparatus is designed to be indestructible.

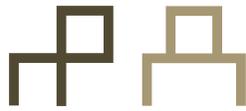
Over the course of history, however, there have been countless examples of bureaucracies committed to party political projects that have spared no effort to make the will of the few prevail over the many and to minimize attacks against the heart of power by applying a varnish of isonomy upon the harsh treatment meted out to people of different origins or political persuasions.

Some examples are highly illustrative of the aims of bureaucracy in contemporary times: the abusive use of a set of bureaucratic procedures as coercive stratagems to curb individual freedoms under socialist regimes; the inoperative bureaucratic behemoths of Third World/underdeveloped/developing countries, whose institutions are as slow as they are lax and fail to take the steps needed to overcome serious po-

litical, economic, and social problems; and the agents responsible for intercepting south-north and east-west migration flows into hegemonic western economies. The result is the emergence of highly inequitable societies that, under the mantle of impersonal red tape, favor the powerful few and worsen the social divide by providing fertile ground for corruption, often endemic to these nebulous bureaucracies.

In this work, Mata Dupont stages a Brechtian operetta to unmask the modern and contemporary bureaucratic mull that prospers almost everywhere. The red tape goons hidden behind desks, computers, telephones, filing cabinets, and reception desks, all duly uniformed in office garb, are the front line of the endless disgrace heaped upon the excluded, exiled, tortured, and displaced, for whom there is no haven in the architecture of power that is the order of our day.

Inordinate, ridiculous, and Kafkaesque, the sketches that make up this musical piece will strike chords of recognition in any citizen of the world that moves among the ruins of the democratic apparatus and the perverse logic of bio-power. **B. J. S.**



rafael rg





3
 RACISMO = BRASIL (PROTESTO DOS ESTUDANTES CONTRA A SEGREGAÇÃO RACIAL NA AFRICA DO SUL IMPOSTA A QUATRO JOGADORES DE FUTEBOL BRASILEIRO) (2) / Abr:1.59

Conduzindo cartazes e faixas e aos brados de "Abaixo o Racismo", estudantes membros do Teatro Experimental do Negro, homens e mulheres, sem distinção de cor, realizaram, no fim da tarde de ontem, a programada passeata de protesto (foto) contra a discriminação racial de que foram vítimas quatro jogadores da Portuguesa Santista, por ocasião da "tournee" que fazem pela África do Sul. As manifestações ocorreram sem nenhum incidente, embora a DPS tivesse cercado todo o quarteirão que dá acesso à Lojação da União Sul-Africana. Disparos de fuzis foram disparados nas proximidades da Lojação e oradores inflamados arrancaram vibrantes aplausos da multidão. Após uma hora, os manifestantes retiraram-se pacificamente e voltaram à sede da UNE.

EX-1021X RTVJ ARQUIVADO

Sob o Assunto: *Passeata de Estudantes*

REPÓRTER

Foto

Última Hora
 PUBLICADA
 18 ABR 1959
 ARQUIVO

2400

2400

Rafael RG | Guarulhos-SP, Brazil, 1986

Lives in Guarulhos

The artist proposes rereadings of historical facts in the field of art and approaches the gaps in the historical representation of blacks in Brazilian culture. RG took part in the 61st Abril Salon (2011) in Fortaleza.

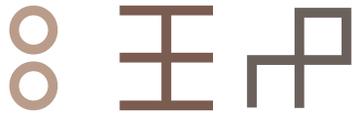
DITO ESCURO. PROJETO ARQUIVO MESTIÇO, 2013–2014 | Installation

The work consists of a series of documents and photographs found during research conducted in the *Última Hora* cache in the São Paulo State Public Archives. The items refer to cases of racism in Rio de Janeiro reported on by the *Última Hora* newspaper (1951–70). Each image represents a black person or group of black people and has hand- or typewritten contextualization on the back. The Rio newspaper was one of the first vehicles in the Brazilian press to defend labor, class, and racial struggles and to run editorials and stories that openly opposed the dictatorial regime. Founded by the journalist Samuel Wainer (1910–1980) in 1951, the paper is, as the Public Archive director Lauro Ávila Pereira contends, an important source of information about the profound social, historical, economic, and political changes taking place up to and beyond the military coup of 1964.

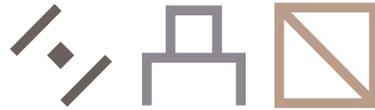
In recent years, Brazil has undergone significant economic and political transformations, and it is set against this backdrop that RG's *Dito escuro*

endeavors to analyze how the image of the free black man was presented in the Brazilian press. The *Última Hora* archive can be accessed for free online, but, due to copyright impediments, most of its contents cannot be reproduced or shared. To get around this, the author opted to show only the backs of the photographs and pictures whose rights holders are unknown, and to compensate with elements of fiction, working with the viewer to spin new narratives for the cases presented.

By working with the archive of a news vehicle whose slogan was “A vibrant paper is a weapon in the people’s hand,” the series looks to recover vestiges of slavery in Brazil during that particular period in order to better understand the present and envision a brighter future. **B. C.**



roberto santaguida





Roberto Santaguida | Montreal, Canada, 1982

Lives in Novi Sad

The artist's films subvert the language of cinema by constantly toying with the audience's expectations. He has shown at festivals devoted to documentary and experimental film.

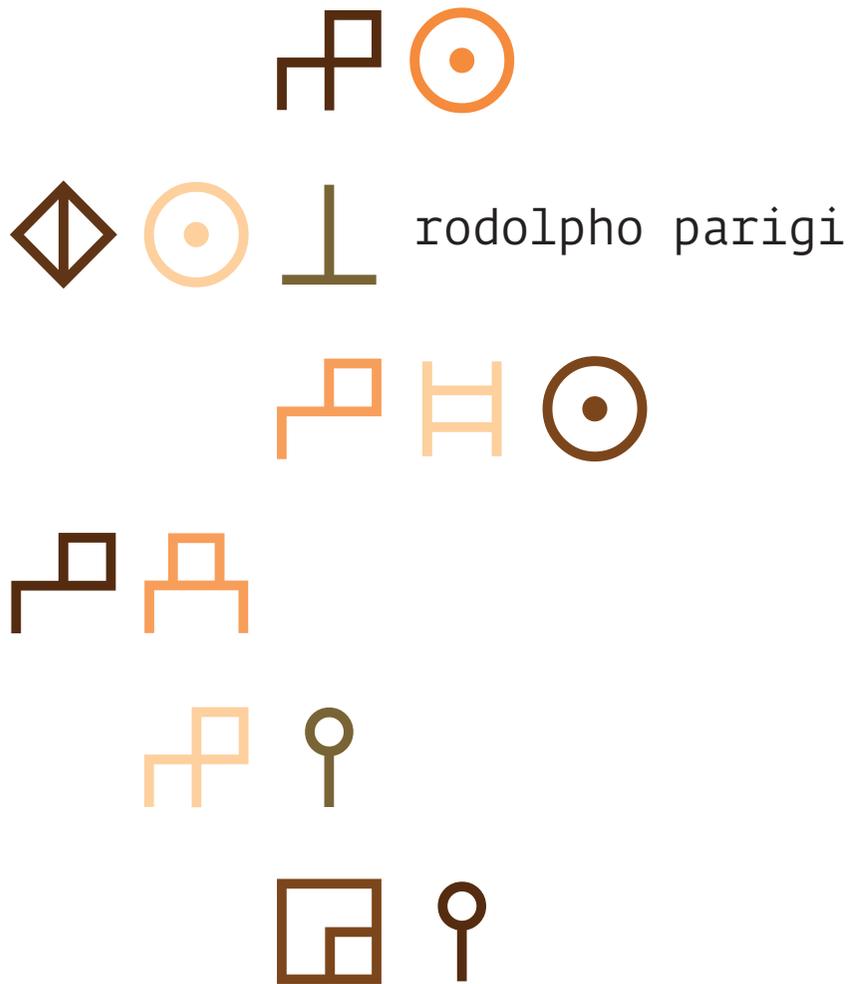
GORAN, 2014 | Video

Experimental cinema and documentary film are two of Roberto Santaguida's main interests. More recently, his research has veered towards installation, and his films have ventured outside the movie theater and into the art gallery. In humorous, sometimes biting tone, his productions stand out for their self-questioning about the pertinence of film as support and the modes of cinematographic narrative construction.

Miroslava (2007), one of his first films, lists all the ingredients of a major cinema production: vast cast, sophisticated camera angles, expensive equipment, countless lengthy sequences, film students working as dedicated interns, and an imagetic climax that brings the audience to orgasm. This was his idea of a perfect cinema project. However, as the narrator tell us, being a young director not yet out of university, he found himself obliged to make a self-centered, egocentric film as befits those incapable of writing a great story. For this, he sincerely apologizes to everyone of good taste. *Miroslava* is the name of a famous Czech-born Hollywood actress who made movies in the 1950s before

committing suicide at the age of thirty. The film shows a collage of archival images to put flesh on this fragmented critical discourse.

In *Goran*, Santaguida collaborates with Goran Gostojić, a resident of Novi Sad, in northern Serbia, who has special needs. Through dialogue between the director and his protagonist, the viewer learns about Goran's daily life, and his reactions and feelings toward situations of fear and joy. In a very subtle way, the images accompany Goran's choices and view of reality. A trip to a football stadium, banal and exceptional in equal measure, is portrayed alongside a selection of city scenes, an afternoon dancing with friends and some of his unconventional meals. At the same time, the director's presence as an interlocutor raises questions about the place of the author and the possibilities of self-representation. **J . R .**





Rodolpho Parigi | São Paulo, Brazil, 1977

Lives in São Paulo

Visual artist Rodolpho Parigi has exhibited at a number of different venues in Colombia, Brazil, and Australia. The performances of Fancy Violence, his alter ego, move between violence and desire.

FANCY EM PYETÀ SEGUNDO ATO, 2015 | Performance, sculpture

Fancy Violence is a tireless anti-heroine on an iconoclastic mission to destroy the myths of farcical collectors and their masterpieces, which she mercilessly rips with the sharp end of her scepter, an instrument she uses to mow down lives and glories alike.

As the 21st century dawned, Fancy Violence constructed a new body capable of scuppering expectations and generating speculations on the nature of the man who created her. She landed on the Copan building by helicopter and made her way into the dirty night, melting down skirt-chasers and making babies with the twins waiting restlessly at the head of the queue in Arouche Square. Atomic paintbrush in hand, she dons her dangerous stilettos and takes the arriviste art scene by storm. A castrating woman and threatening man rolled into one—and both out to betray their maker—she hunts the limelight with the same lust as she erases every trace of Rodolpho Parigi's well-earned fame.

Beyond lending or taking form, and all imaginable visual means committed to an ontology of being and of art, Fancy Violence implodes the artist in order to beget a new entity whose survival could just as easily last for seconds as centuries. She annihilates painting, geometry, and all Parigi's earlier work in order to breathe

new life into this creature who feeds off pictorial residues, fragments of history, and sexual flings. Destroying the canvas, she unleashes the monsters trapped in the painter's oils. There are no grenades in her arsenal, only potatoes studded with razor blades, which she hurls at a city horny with consumer fever and the pursuit of immediate satisfaction.

However, her boundless vanity betrays even the most steadfast revolutionary aims. And that is precisely where she draws her power from, the romantic nihilism of someone who's got nothing to lose. If she's not standing shoulder to shoulder with God himself, then she'll at least challenge him, vie for his post, cast her shadow over humanity, spatter the scum of the world with blood, and paint the walk of fame a garish pink: her fame may be brief, but her life is eternal, and her capacity for mass destruction enough to dwarf even the most lethal nuclear bomb. And so Rodolpho Parigi's painting explodes in performance, graffiti, Chinese ink, and neon...

Fancy Violence, the artist's dark doppelganger, presents at Videobrasil her take on Pietà: a static performance in which she plays the Virgin Mary cradling a black Jesus in her arms. A *tableau vivant* that exudes iconoclasm. **B. J. S.**

Rodolpho Parigi | São Paulo, Brasil, 1977

Vive em São Paulo

Artista visual, Parigi já expôs em espaços diversos na Colômbia, no Brasil e na Austrália.

As performances de Fancy Violence, seu *alter ego*, transitam entre violência e desejo.

FANCY EM PYETÀ SEGUNDO ATO, 2015 | Performance, escultura

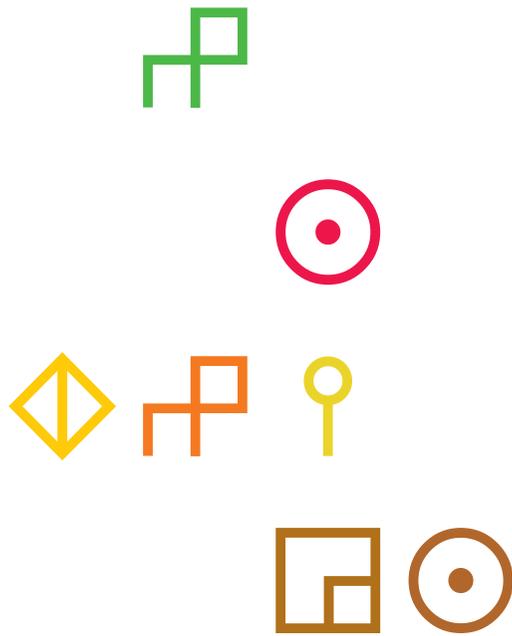
Fancy Violence é uma anti-heroína incansável em sua missão iconoclasta, destruidora de mitos, de farsantes colecionadores e suas obras-primas, as quais rasga sem qualquer piedade usando a ponta do cetro afiado, um instrumento que serve tanto para ceifar vidas quanto glórias, indistintamente. Avançado o século 21, Fancy Violence construiu um novo corpo capaz de arruinar expectativas e gerar especulações sobre a natureza do homem que lhe teria dado origem. Aterrissou no Copan de helicóptero e de lá seguiu surda pela noite suja, amalhando cafajestes e fazendo filhos com os gêmeos que aguardavam em fila, inquietos, no largo do Arouche. Pincel atômico em mãos, ela sobe em perigosos *high heels* e toma de assalto a cena artística da metrópole arrivista. Mulher castradora e homem ameaçador, simultaneamente – ambos prestes a trair seu Criador –, ela busca holofotes com o mesmo empenho com que apaga vestígios da fama previamente conquistada por Rodolpho Parigi.

Para muito além do dar ou ganhar forma, e de todos os expedientes plásticos comprometidos com uma ontologia do ser e da arte, *Fancy Violence* implode o artista para forjar um ente cuja sobrevida pode tanto durar séculos quanto instantes. Ela aniquila a pintura, a geometria e a obra anterior de Parigi para garantir novo fôlego

a esse ser que se alimenta de resíduos pictóricos, fragmentos de história e arroubos sexuais; ao explodir a tela, dá vida aos monstros anteriormente plasmados no óleo pelo pintor. Seu aparato bélico não conta com granadas, mas dispõe de batatas cravejadas de giletes, que lança sobre a cidade excitada em sua intermitente febre de consumo e prazer imediato.

Entretanto, sua vaidade sem limites trai até mesmo os mais veementes propósitos revolucionários. E é justamente aí que reside sua força, niilismo romântico de quem nada tem a perder. Se não está à altura de Deus, em posição de igual enfrentamento, resta então desafiá-lo, cobiçar seu posto e, em fração de segundos, lançar sombra sobre a humanidade, sangue sobre a escória do mundo e colorir de *pink* as calçadas da fama: sua fama pode ser curta, mas sua vida é eterna, e seu rastro de destruição ainda mais deletério que a mais letal das armas nucleares. Assim, a pintura de Rodolpho Parigi explode em performances, grafites, nanquins e néons...

Fancy Violence, insidioso *alter ego* do artista, apresenta no Videobrasil sua própria versão da Pietà: uma performance estática na qual desempenha o papel de Virgem Maria, tomando nos braços um Jesus Cristo de cor negra. Um *tableau vivant* que exala iconoclastia. **B. J. S.**



rodrigo cass





Rodrigo Cass | São Paulo, Brazil, 1983

Lives in São Paulo

A graduate in the visual arts, Cass was selected for the Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça (2009). He has exhibited at the Jewish Museum (2013) and Museu de Arte da Pampulha (2011).

DÉCOUVERTE DES AMÉRICAINS, 2013 | Video

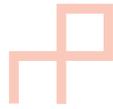
In his poetic process, Rodrigo Cass uses colors, things, and states to restructure and resize his subjects. By using terms and expressions based on recurring repetitions and syntaxes, he extracts vigorous experience out of the banal. Crossing and inverting worlds, he creates geometries, planes, and gestures, conjuring a very particular *mise-en-scène*.

In *Découverte des Américains*, the artist storms us with a neo-concrete environment: a still camera frames a bright yellow wall and floor sprinkled with coarse sand. A body reveals its presence in the form of arms and hands that drop sheets of cellophane into the scene, and their rustle sets the tone for the video performance. It's a singular construction that dispenses with all other dramatic devices.

The sensorial is here activated by the hypnotic methodology of image capture, grounded exclusively in visuality, sound, and movement. The

falling sheets take form; they leave the rigidity of their planar existence and flutter in three-dimensional organicity bestowed upon them by the hands that release them into a short sliver of time. The color occupies the space until coming to rest on the floor, where it gathers into another form. Between the warm tones of the setting and the arid coarseness of the sand, painting and sculpture fuse as one.

This performance recording comes with a throbbing organicity that reminds us of the work of the Brazilian contemporary art pioneers Hélio Oiticica and Lygia Clark, particularly the former's *parangolés* (colored capes activated by the viewer/wearer) and the latter's spatial reliefs (somewhere between the plane and space, in which the viewer experiences the color and work). Though moving within these fields of reference, Cass draws a new construct out of his particular structuring of body and space. **B. C.**



roy dib





Roy Dib | Tripoli, Lebanon, 1983

Lives in Beirut

Artist and art critic, Dib has exhibited at the Rotterdam Festival (2013), the Palais de Tokyo (2012), in Paris, and at the Berlin Film Festival (2010), where he won the Teddy Award for best short film.

A SPECTACLE OF PRIVACY, 2014 | Video installation

MONDIAL 2010, 2014 | Video

In *Mondial 2010*, a gay couple leaves Lebanon for Ramallah in Palestine, driving across two hundred kilometers of terrain where free transit is not permitted. They talk about private matters as they pass by Israeli settlements and prepare to visit the land where one of them was born. Fear travels hand in hand with affection. Everything is recorded on a hand-held camera: the trip, meetings with friends, the ambivalence, and banality of a flash of jealousy, the impasses that being homosexual creates. In a manner that is subtle, emotionally, but violent, politically, Roy Dib reinvents the road movie genre while discussing the subjective impact of a geopolitical conflict. Faced with the need to be socially invisible, whether due to one's nationality or sexual orientation, the artist highlights the characters' condition by never showing their faces.

Intimate disputes, governed by emotion and impacting on the body, are also submitted to and interspersed with political and social struggles. In *A Spectacle of Privacy*, a couple protected by the privacy of a hotel room argues over the

use of condoms in a piece of power-play that is at once sexual and political. The animosity of the Israeli-Palestinian conflict echoes here in the different nationalities of the lovers. All of a sudden, a public context begins to hold sway over intimate, private perceptions and feelings. Control and dispute feature alongside trust and mutual support.

Roy Dib was born in Tripoli, Lebanon, and his first contact with the capital Beirut came in the form of local TV. Dib's first real experience of Beirut was when he moved there to attend university. The idealization of that experience and the contrast with the reality he encountered there triggered in Dib the desire to produce films and create his own narratives, and this has a direct bearing on his work. His art functions as a window for a generation that grew up in the mire of centuries-old conflicts and which, through their new forms of representation, look to spin fables for future ways of coexisting with alterity. **J. R.**



runo lagomarsino





□ □ □

Runo Lagomarsino | Lund, Sweden, 1977

Lives in São Paulo

With a master's degree in art from the Malmö Art Academy, Sweden, Lagomarsino draws upon Latin America's colonial heritage to discuss power relations in their historical, political, and cultural dimensions. He has exhibited at the Reina Sofía (2014) and Bienal de São Paulo (2012).

FOLLOWING THE LIGHT OF THE SUN, I ONLY DISCOVERED THE GROUND, 2012–2014 | Installation

Following the Light of the Sun, I Only Discovered the Ground is a slide show on a projector carousel that reveals different parts of a large sculpture by the Russian Zurab Tsereteli, produced in 1992 as a monument to commemorate the 500th anniversary of Christopher Columbus' "discovery" of the Americas. A candidate for the title of the world's largest sculpture, *The Birth of a New World* spent twenty years in disassembled abandonment after the USA refused to accept it. The government of Puerto Rico eventually agreed to assemble it, but couldn't find anyone willing to finance its installation, neither a place to make it.

The images projected in Runo Lagomarsino's installation feature a ship's helm, the face of Christopher Columbus, a coat of arms, and waves represented on a base; all fragments, like in a badly told story or a torn-apart lie. Adding to the confusion of icons and nationalities, the Russian anthem plays over the images of the monument, as distorting as they are representative of a series of processes of colonization and hegemonic historical narratives.

Another, smaller version of Tsereteli's monument was the theme of Lagomarsino's *More Delicate than the Historians Are the Map Mak-*

er's Colours, 2012–2013. Installed in Seville in 1992, the work was another celebration of the 500th anniversary of Columbus' arrival in the Bahamas, and it showed the explorer, standing within an egg-shaped shell, unfurling a scrolled map across which miniatures of the Niña, Pinta, and Santa Maria sailed. Despite its official title *The Birth of a New Man*, the work was dubbed the Columbus Egg. In 2012, the artist travelled from Buenos Aires, Argentina, to São Paulo, and from São Paulo to Seville with a dozen eggs in his baggage, retracing the steps of his Argentinian father who went into exile in Spain in 1976. Upon arrival in Seville, the artist met up with his father and they joined in throwing the eggs at the monument. The transgressive, good-humored, and undoubtedly cathartic act spoke of the critical and political sides to Runo Lagomarsino's artistic career, which questions colonizing discourses and strives to write a new narrative for the geopolitical South. **J. R.**

Runo Lagomarsino | Lund, Suécia, 1977

Vive em São Paulo

Mestre pela Malmö Art Academy, na Suécia, Lagomarsino parte da herança colonial na América Latina para discutir as relações de poder em sua dimensão histórica, política e cultural.

Teve obras exibidas no Reina Sofía (2014) e na Bienal de São Paulo (2012).

FOLLOWING THE LIGHT OF THE SUN, I ONLY DISCOVERED THE GROUND, 2012-2014 | Instalação

Following the light of the sun, I only discovered the ground retrata, em fotografias projetadas em slides, as diversas partes de uma grande escultura, de autoria do russo Zurab Tsereteli, feita em 1992 como monumento comemorativo dos quinhentos anos de “descobrimento” da América por Cristóvão Colombo. Pleiteando o título de maior escultura do mundo, a peça *The Birth of a New World* permaneceu desmontada por mais de vinte anos, uma vez que os Estados Unidos se recusavam a receber a obra. O governo de Porto Rico afinal consentiu em fazê-lo, mas até 2014 a obra ainda vagava sem uma cidade de destino que pudesse abrigá-la e sem financiamento para a instalação.

As imagens projetadas na instalação de Runo Lagomarsino mostram um timão, a face de Cristóvão Colombo, um brasão, ondas representadas sobre uma base; sempre em fragmentos, como uma história mal contada ou como uma mentira desmontada. Ouve-se ainda o Hino da Rússia que, na confusão de ícones e nacionalidades, se sobrepõe aos registros do monumento, tão disforme quanto representativo de uma série de processos de colonização e de narrativas históricas hegemônicas.

Uma outra versão do mesmo monumento de

Tsereteli, em escala menor, foi tema da obra de Lagomarsino *More delicate than the historians are the map maker's colours*, 2012-2013. Instalada em 1992 na cidade de Sevilha, a peça também rendia homenagem aos quinhentos anos da chegada de Cristóvão Colombo ao arquipélago das Bahamas, na América Central. O navegador é representado segurando um mapa, ladeado pelas embarcações Niña, Pinta e Santa Maria, e envolto por um grande ovo, razão pela qual a obra é conhecida como “o ovo de Colombo”, a despeito do título de fato, *The Birth of a New Man*. Em 2012, o artista viajou carregando na bagagem uma dúzia de ovos, de Buenos Aires a São Paulo, e, então, a Sevilha, refazendo o percurso que seu pai, de origem argentina, fez ao se exilar, em 1976. Na cidade espanhola, encontrou-o, e juntos atiraram os ovos contra o monumento. A ação, transgressora, bem-humorada e ao mesmo tempo catártica, fala dos gestos críticos e políticos presentes na trajetória artística de Runo Lagomarsino, que questiona os discursos colonizadores e busca escrever uma outra narrativa para o Sul geopolítico. **J.R.**



SLINKO





SLINKO | Donetsk, Ukraine, 1973

Lives in New York

A multidisciplinary artist, SLINKO discusses postcolonialism, material culture, and rituals in an oeuvre that dialogues with such authors as E. Said and V. Turner. She has been exhibiting at public and private galleries in the USA since 2009.

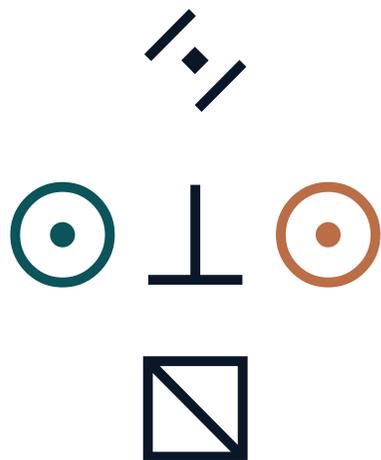
GHOST LOOKING FOR ITS SPIRIT, 2012 | Video

The video presents the artist's perambulations through urban, suburban, and rural spaces while pushing a trolley with a massive reproduction of the beard off the Karl Max Monument in Chemnitz. The monologue we hear is a letter written to Marx in which SLINKO recalls her childhood behind the Iron Curtain and her present life in the United States.

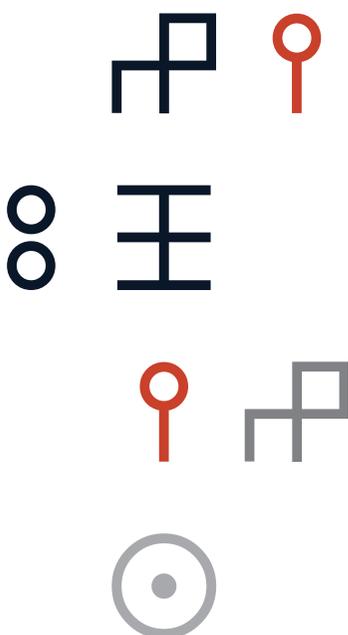
This contrast, made clear from the very title of the video, echoes throughout the work and becomes its central structuring element. In the detached beard, the artist finds her most direct representation of the life she led. Other points of friction arise, such as when she pushes her trolley-beard into a McDonald's drive-thru or a Walmart parking lot, both icons of American consumer society, thus creating a political discourse out of the surreal nature of the situations. The monologue creates a series of approximations between everyday practices and theoretical principles that pit two antagonistic political systems against each other: the communism of the past and the neoliberal model of today. The existential questions the artist poses in her letter-monologue, and which derive from her own

personal experience, set these systems against each other, calling the defining narratives of the late 20th, early 21st centuries into question.

Ghost Looking for Its Spirit becomes a portrait of the schizophrenic contemporary context in which the leftist political philosophy finds itself lost among references to a utopian past that seems to have resulted in a failed present. The questions that close the video illustrate this type of problem and elucidate the current lot of the contemporary worker, likewise lost, with no ideological systems to point the way, as there had been in the past. "Help me. I'm totally confused. What constitutes my social struggle? Is this revolution still possible?" The closing scene of the video shows a prefab house in the woods with a sign above the door that reads "Solidarity." With no clear answers, the work seems to leave a possibility ajar: abandoning utopian ideas (burning the beard) and adopting small subjective gestures might, through empathy, pave the way toward a problematization of the individualism that is the defining characteristic of the prevailing capitalist model. **J. L.**



solon ribeiro





Solon Ribeiro | Crato-CE, Brazil, 1956

Lives in Fortaleza

Artist, lecturer, curator, and author of books on photography and cinema, Ribeiro explores in his work the intersections between photography, installation, and performance. He has exhibited at Itaú Cultural (2011), in São Paulo, and at MAC-CE (2006), Ceará.

MYXOMATOSIS, 2008 | Video

Multiple ways of doing cinema and new forms of dealing with the image—rebuilding supports, tampering with the picture’s aura—are operations that fuel the artistic investigations of the artist Solon Ribeiro. In the 1990s, he inherited his father’s collection of some thirty thousand photograms from movies made between the 1920s and the ’60s, roughly ten thousand of which had already been catalogued into albums under different categories, such as title, artist, actor, actress, genre, date, etc. The artist’s most recent works deal with the appropriation and re-signification of this archive.

One of the artist’s recurrent interests is to problematize the status of the archive, devising a new nature capable of reinvigorating it and generating fresh memories, places, narratives, and experiences. Solon incorporates these photograms into life, movement, and latency, structuring a new syntax for the collection and displacing and constructing new forms of signification. There is also a desire to free the images from their archival im-

prisonment by placing them in new fictional or architectonic process or simply by breathing new life into them through projection.

In *Myxomatosis*, some of the slides are projected inside a slaughterhouse, where entrails, blood, and meat join forces with the artist’s action—as he fuses the projections with the setting—to alter the everyday dynamic of the space, manipulating and provoking a clash of contexts, where the ‘cut’ reigns supreme.

Adjoined with the body or manipulated in the rhythm of the movements of the operator, the projector imposes a literally organic, mobile, nimble image; in a dramaturgical liturgy of images and movements, the photogram is bodily projection, which conjugates its handling in search of something new. These shifts and constructions of other narratives spur the artist to engage in this instigating battle between archival bureaucracy and the throbbing activation of new forms of working the image, cinema, and its cuts. **B.C.**



tatiana fuentes sadowski





Tatiana Fuentes Sadowski | Lima, Peru, 1981

Lives in Paris

A theater graduate, Sadowski works with video and film, researching memory and the intersections between the private and political sphere. She has participated in the Uppsala (2013) and Havana (2011) film festivals.

LA HUELLA, 2012 | Video

The film uses archive photos taken in Peru between 1980 and 2000 when the factions Sendero Luminoso and Movimiento Revolucionario Túpac Amaru battled against the Peruvian state. The images were gathered between 2001 and 2003 by the Truth and Reconciliation Commission, which investigated atrocities committed during the civil war period.

Before the image appears, we hear a match being struck and the soft crackle of the fire. The sound is set to a black background. The gesture conjures the beginning of the war and invites the viewer to immerse him or herself in this history, shedding light on a dark chapter of the Peruvian past. As an exercise in memory, this regression takes place in the present, which remains present throughout. The black background that accompanies the sound of the striking match is also a recollection, a sign of the process of mourning in which the country still finds itself today.

La huella [The footprint] presents a collection of disturbing photographs associated in a dream-

like succession that underscores the fictional aspect of memory. Interpretations and narrations by Tatiana Fuentes Sadowski, sometimes related to her family, are interspersed with first-hand accounts from José Pablo Baraybar, director of the Peruvian forensics team. The crackle of flames is followed by Baraybar's first lines, which speak of how certain images don't fade, but loiter on the retina, carrying within them a whole archive of situations, textures, and odors.

The video is an archive of precisely this type of image, just like the first one we see: the face of a young woman staring at the camera with an expression of hurt. The image is a detail from a photograph featuring five individuals, four of whom are standing, while the fifth, a small figure draped in black, suggests the laid-out body of a dead baby. *La Huella* analyzes the marks—silent, sometimes invisible, but always indelible—which this period of armed conflict has left on the Peruvian population. **J. L.**

Tatiana Fuentes Sadowski | Lima, Peru, 1981

Vive em Paris

Graduada em teatro, trabalha com vídeo e filme, pesquisando a memória e a interseção entre intimidade e política. Participou dos festivais de cinema de Uppsala (2013) e Havana (2011).

LA HUELLA, 2012 | Vídeo

O filme utiliza fotografias de arquivo produzidas durante o conflito que ocorreu no Peru entre 1980 e 2000, e no qual duas facções armadas, o Sendero Luminoso e o Movimento Revolucionário Túpac Amaru, combateram o Estado peruano. As imagens foram reunidas entre 2001 e 2003 pela Comissão da Verdade e Reconciliação, que investigou o período de guerra civil no país. Antes do aparecimento de qualquer imagem, ouve-se o acender de um fósforo e o crepitar lento de um fogo. O som é ambientado por um fundo negro sem qualquer imagem. É um gesto que recupera o deflagrar da guerra, um convite a viajar no tempo e mergulhar na história, iluminando um período obscuro da sociedade peruana. Como em qualquer exercício de memória, este regresso ao passado acontece no presente, que continua a fazer-se sentir. O fundo negro que acompanha o som do fósforo é, também ele, uma recordação, uma marca do luto que ainda hoje é vivido no país.

La huella apresenta uma coleção de fotografias perturbadoras, associadas numa sucessão

onírica que sublinha o lado ficcional inerente à memória. Interpretações e relatos de Tatiana Fuentes Sadowski, por vezes relacionados a sua própria família, cruzam-se com depoimentos de José Pablo Baraybar, diretor da equipe peruana de medicina forense. O crepitar das chamas é seguido pela primeira fala de Baraybar, que descreve como certas imagens não se podem apagar. Ficam presas em nossas retinas. E trazem consigo todo um arquivo de situações, texturas e odores.

O vídeo é um arquivo desse tipo de imagens, como a primeira que vemos: a cara de uma jovem mulher que olha fixamente a câmera com uma expressão vincada pela dor. A imagem é um detalhe de uma fotografia com cinco figuras. Quatro de pé e uma quinta coberta por um pano negro, cujas pequenas dimensões anunciam ser o corpo de um bebê. *La huella*, a pegada, é uma análise das marcas que o período de conflito armado deixou na população peruana, traços silenciados, e por vezes invisíveis, mas inapagáveis. **J. L.**



taus makhacheva





Taus Makhacheva | Moscow, Russia, 1983

Lives in Moscow

Makhacheva holds a master's degree from the Royal College of Art. Her works question the traditional ways history and cultural and gender norms are recounted and expressed. She has participated in the Sharjah (2013) and Moscow (2011) biennials.

GAMSUTL, 2012 | Video

We see the ruins of Gamsutl, an abandoned Avarian settlement in the Caucasian Mountains. The village was once famed for its cultural and religious tolerance, and renowned jewelers and armorers, but fell into decline in the 1970s in the wake of Soviet-sponsored agricultural subsidies and industrialization policies. The village's natural defenses could not protect it from successive social and economic onslaughts. The ruined houses jut from the rocky mountainsides like shells of another age.

However, we soon discover that the place is not entirely uninhabited. There is one human being left there, and the figure begins to reenact a series of poses and gestures out of 19th-century paintings that served as socialist propaganda. The individual is male, as we might have expected, given the official representations of the time, and his body at once emerges from and blends into the mountain landscape, itself an ambivalent fusion of nature and culture.

In *Gamsutl*, Taus Makhacheva speaks of time as the stuff of history, but also as a poetic device for connecting the past and future.

Makhacheva is ethnically Avarian, a people from Dagestan, a region annexed by Russia in 1860, after the Caucasian War. The social standing of this northern people, treated with prejudice today, is an important point of discussion in the artist's work, though other layers of this experience are also incorporated, such as the role of women in authoritarian, patriarchal societies, and the possibilities and scope of artistic action. Russia's recent history is debated through the artist's subjectivity, dealing with issues of identity by reflecting on stereotypes, discussing geopolitical borders through the notion of transit, and examining the past and origins by resisting historical amnesia. From the specificity of her cultural context, Makhacheva aggregates poetic knowledge and political criticism to the distinct experiences of this geopolitical South. **J. R.**

Taus Makhacheva | Moscou, Rússia, 1983

Vive em Moscou

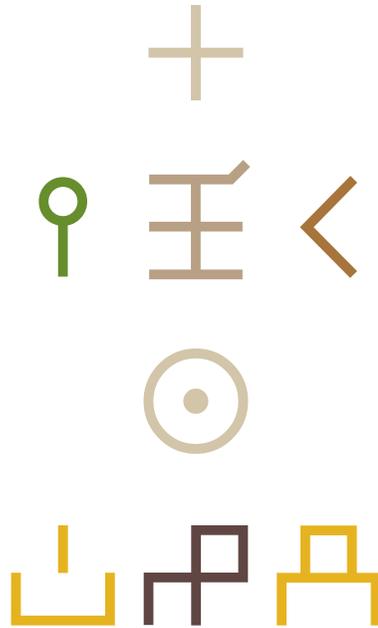
Makhacheva é mestre pelo Royal College of Art. Suas obras questionam as formas tradicionais de relatar a história, e as normas culturais e de gênero. Participou das bienais de Charjah (2013) e Moscou (2011).

GAMSUTL, 2012 | Vídeo

Observamos as ruínas de uma vila avare abandonada na cidade de Gamsutl, nas montanhas do Cáucaso. O lugarejo foi conhecido no passado por sua tolerância cultural e religiosa, e também por seus joalheiros e armeiros, que, a partir dos anos 1970, caíram em decadência em virtude das políticas de industrialização e das medidas de estímulo à agricultura impetradas pelo regime soviético. O isolamento do vilarejo não o preveniu contra as investidas que acabaram por desestruturá-lo social e economicamente. As construções, parcialmente destruídas, confundem-se com a topografia de pedra e emulam um cenário de outras temporalidades, inabitado como o vemos.

Pouco a pouco, no entanto, percebemos uma presença humana, que reencena, com movimentos entre dança e luta, poses e gestos extraídos de pinturas do século 19, que serviram como propaganda socialista. Não à toa, a figura é masculina, gênero que se apresentou como protagonista das representações oficiais da história. O corpo se mistura e se destaca da paisagem, esta também uma fusão ambivalente de natureza e cultura.

Em *Gamsutl*, Taus Makhacheva fala do tempo como matéria da história, mas também como recurso poético para conectar passado e futuro. Makhacheva pertence ao grupo étnico avare, originário da região de Dagestan, anexada à Rússia em 1860, depois da Guerra do Cáucaso. O lugar social dos habitantes da região norte do país – ainda hoje tratados com distinção preconceituosa – é um importante ponto de discussão na obra da artista. Ainda outras camadas dessa experiência são incorporadas, como o papel da mulher em sociedades autoritárias e patriarcais, mas também as possibilidades de atuação da arte. A história recente da Rússia é debatida por meio da subjetividade da artista, que trata de questões de identidade, refletindo sobre estereótipos, fala das fronteiras geopolíticas a partir da ideia de trânsito, discute o passado e suas origens, resistindo à amnésia histórica. Da especificidade de seu contexto cultural, Makhacheva agrega saber poético e crítica política em relação a distintas experiências desse Sul geopolítico. **J. R.**



''

tiécoura n'daou





Tiécoura N'Daou | Mopti, Mali, 1983

Lives in Bamako

The artist and lecturer holds a master's degree in multimedia from Mali. His work frequently deals with cultural traditions and narratives of his African homeland. He exhibited at the 8th African Photography Biennial in Bamako in 2009.

DANSE DES MASQUES EN PAYS DOGON, 2014 | Video

The film shows one of the most important ceremonies in the Dogon region of Mali: a masked procession that takes place during the funeral of a patriarch, to accompany his soul on its journey into the land of the dead. The masked men symbolize the forest spirits, who come to pay tribute to the deceased in a ritual dance known as Dama, which will help him find his way to eternity among his forebears.

The ceremony begins with some elaborate drumming. Slowly, a group of men comes into the clearing wearing masks and brightly colored vestments. The masks symbolize the different members of Dogon society: from the carpenter to the virgin girl, and certain totemic animals, such as the antelope, monkey, and hyena. The musicians, on the other hand, are dressed in simple clothes in somber colors, such as blue or black, and wear no masks.

A crowd surrounds the performers, watching intently as the masked men move in unison or individually. Different groups, usually of three members apiece, begin to form in the middle of the circle. The bodies move to the beat of the

music and the music, in turn, takes its lead from the movements of the dancers in a dizzying interrelation that makes it hard to distinguish one from the other. Though the musicians play a neutral role in relation to the masked dancers, as is reflected in the muted tones of their dress versus the vibrancy of the dancers' costumes, the relationship between the music and the dance is symbiotic. Everyone here has a function to perform, including the audience watching from a respectful distance.

The end of the film indicates as much when we see one of the masked dancers sprinkling seeds on the ground and calling the children to join in the dance. Jumping and shoving, the kids seem to be playing, experimenting with movements, and constructing their own, haphazard choreography, as if rehearsing for their own future enactments of a ritual that was there long before they were born. **J.L.**

Tiécoura N'Daou | Mopti, Mali, 1983

Vive em Bamako

Pós-graduado em multimídia no Mali, é artista e professor. Sua obra lida frequentemente com as tradições culturais e narrativas do país africano. Participou da 8ª Bienal de Fotografia Africana (2009), em Bamako.

DANSE DES MASQUES EN PAYS DOGON, 2014 | Vídeo

O filme nos mostra uma das mais importantes cerimônias da região do Dogon, no Mali: a procissão de mascarados que acontece durante o funeral de um patriarca, acompanhando-o em sua viagem ao reino dos mortos. Os homens mascarados simbolizam os espíritos das florestas; eles prestam homenagem ao falecido com um ritual de dança chamado Dama, que o auxilia em seu caminho rumo à terra dos antepassados.

O som de percussões variadas dá início ao ritual; lentamente, um grupo de homens avança para o centro do espaço ao ar livre, usando máscaras e vestimentas de cores fortes e vibrantes. As máscaras simbolizam os diferentes membros da sociedade Dogon: do carpinteiro à menina virgem, incluindo ainda alguns animais com significados sagrados, como o antílope, o macaco ou a hiena. De forma diferente, os músicos vestem roupas simples, de cores escuras, como azul ou negro, e não utilizam nenhuma máscara.

Há uma multidão em volta dos performers que acompanha atentamente a cerimônia. Os homens mascarados movimentam-se em conjunto

e separadamente. Em sucessão, diferentes grupos vão-se formando no centro do espaço, normalmente constituídos por três elementos. Os corpos parecem reagir ao ritmo do som, e a música parece também acompanhar o movimento dos corpos, numa troca vigorosa entre músicos e performers. Essa interação impede uma distinção clara entre eles. Embora os músicos tenham um papel mais neutro em relação aos mascarados, definido também nas cores escuras de suas roupas, a relação estreita entre música e dança indica uma interdependência que incorpora a todos no ritual, cada um com uma função específica. Da mesma forma, mesmo a audiência que os rodeia a distância também tem uma função na cerimônia. O final do filme indica isso mesmo, ao observar um dos mascarados que atira sementes no chão, chamando as crianças para a dança. Entre saltos e empurrões, os meninos parecem brincar, desenhando uma coreografia desordenada de corpos que experimentam movimentos, ensaiando participações futuras no ritual da cultura que os viu nascer. **J.L.**

V W

U V

X Y Z

V W X

vera chaves barcellos

o u v

x y z

t o x



□□@

Vera Chaves Barcellos | Porto Alegre, Brazil, 1938

Lives in Viamão-RS

A multimedia artist, Barcellos uses the reproducibility of images to create her work. She has participated in the Bienal do Mercosul (2005), in Porto Alegre, and the Venice Biennale (1976).

A DEFINIÇÃO DA ARTE, 1996 | Video

Humor and irony are staples of Vera Chaves Barcellos' work. Active in art since the 1960s, she shifts comfortably between different genres and mediums: from engraving to photography, video to performance, installation to painting. She mixes the often inhibitive vocabulary of contemporary art with a repertoire of her own in vigorously addressing the contemporary agenda, whether political or even philosophical. In this sense, war and the urban space, or the natural landscape and science fiction, coexist and overlap, generating semantic and linguistic friction.

In *A definição da arte*, a video performance from 1996, Barcellos pokes fun at the intellectualized discourse that so often accompanies contemporary art production by pretending to be a member of the audience at a lecture on art theory. In the foreground, she appears nicely turned out in a black suit, with a slick of gray hair adding a touch of charm, but this respect-

able lady can barely keep her eyes open, much less stay tuned to the erudite spiel of the orator, whose voice in off shows no sign of letting up. To make the situation even worse, we hear simultaneous translation of the Spanish lecture in English, creating a near-unintelligible murmur. The listener nods off at increasingly briefer intervals, slowly throwing in the towel in her battle against sleep.

What could be read as disregard or even disdain for academic rhetoric is, above all, a funny take on the all-too-human intrusions of slumber to which we are all prone. The work is also a biting broadside against the intellectualized discourse that assails the work of art, sometimes stifling its capacity to communicate ideas without the accompaniment of written or spoken language.

B. J. S.

Vera Chaves Barcellos | Porto Alegre, Brasil, 1938

Vive em Viamão-RS

Artista multimídia, usa a reprodutibilidade das imagens para construir sua obra.

Participou das bienais do Mercosul (2005), em Porto Alegre, São Paulo (1989) e Veneza (1976).

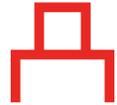
A DEFINIÇÃO DA ARTE, 1996 | Vídeo

Humor e ironia são constantes na obra de Vera Chaves Barcellos. Em atuação desde os anos 1960, a artista transita confortavelmente entre mídias e gêneros variados: da gravura à fotografia, do vídeo à performance, da instalação à pintura. Ao vocabulário da arte contemporânea, com frequência excludente, ela mescla o seu próprio, pontuando, com vigor, a agenda contemporânea, seja de ordem política ou mesmo filosófica. Nesse sentido, as guerras e o espaço urbano, ou mesmo a paisagem natural e a ficção científica, convivem ou se sobrepõem, gerando atritos semânticos e de linguagem.

Em *A definição da arte*, videoperformance realizada em 1996, Vera faz troça do discurso intelectualizado que acompanha a produção artística contemporânea, ao registrar-se como público em uma suposta palestra sobre teoria da arte. Em primeiro plano, ela aparece bem composta, vestindo um paletó preto, com uma charmosa mecha grisalha: estamos, portanto, diante de

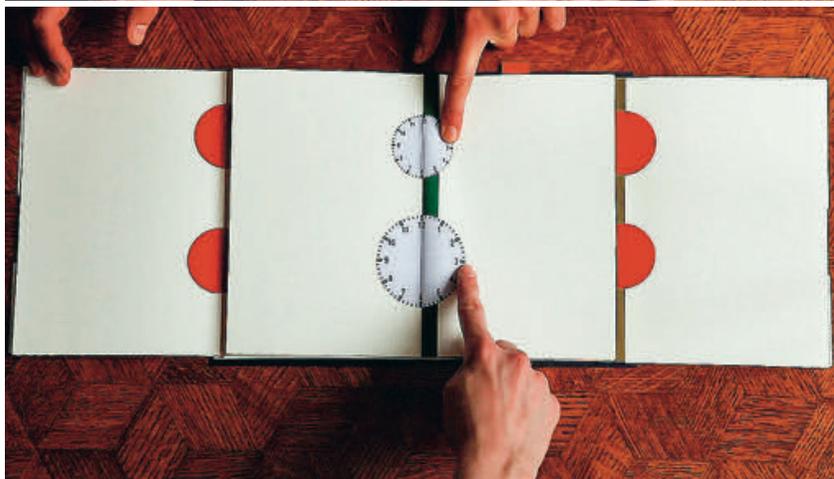
uma senhora que, com visível dificuldade, logra manter os olhos abertos e o ouvido atento à ladinha erudita do orador, cuja voz em *off* não dá sinais de cansaço; para tornar a situação ainda menos suportável, ouvimos a tradução simultânea da palestra em espanhol permeada pelo inglês, produzindo um som quase ininteligível. Meneios de cabeça involuntários, a intervalos de tempo gradativamente menores, dão o compasso às tentativas frustradas da artista em resistir ao sono.

O que poderia significar pouco caso, ou mesmo desprezo pela retórica acadêmica, é, acima de tudo, uma nota bem-humorada sobre uma situação tão frequente quanto humana – demasiado humana, vale dizer. Mais que isso, é possível que o trabalho acene com uma crítica um tanto mordaz ao discurso intelectualizado que se impõe à obra de arte, dela por vezes suprimindo a própria capacidade de comunicar ideias que prescindam da linguagem escrita ou mesmo verbal. **B. J. S.**



viktorija rybakova





□□□

Viktorija Rybakova | Vilnius, Lithuania, 1989

Lives in Vilnius

A trained architect, Rybakova is interested in the social lives of things, the stories that surround them, and the need to keep them in circulation. She has exhibited at the Kunstverein (2014), in Toronto.

00, A PREVIEW, 2013 | Video

The narrator's hypnotic voice immerses us in the pages of a book—here, a two-dimensional object expanded into a universe of visually articulated verbal language. We wade into the images and words that arrange themselves semantically only to dissolve then among the folds of memory and imagination. Narrative fluidity and geometrical symbolism assume a single form, engendering a new sculptural body at once dense and volatile. Here, apparently, there is no collapse among the meanings that navigate the image and waves of sound, both carried by the tide of a rare symmetry.

Form and content produce their effects on the human mind, sparking impulses of intelligence avid to build meaning out of the free association of elements internal and external to the filmic support. Echoes of psychoanalysis promote a mental drift as emotional and organic as it is controlled, buttressed by the hybrid nature of the images: geometrical elements that hark back to the interrupted patterns of Athos Bulcão; a keyhole that imprisons a sense of mystery

that involves the psyche and, perhaps, extends beyond the human into the universe; a phallic forest of banana trees that evokes both Freud and tropical delirium; a half-open mouth whose red lips could either mutter the meaning of a life in a string of profanities, or just accept the ineffable in its revealing silence.

But if there is a code to be broken here, what is the nature of its enigma? Is it compatible with the scrutiny of language? The dreamy power that sucks us into the book and its hypnotic narrative seems to lapse into redundancy in its semantic stratagem, giving us back not answers but an architecture forged by language. This tool woke mankind from deepest sleep, freeing our essence from its atemporal prison, and at the same time as it decreed the perpetual imprisonment of our intelligence in a world limited by and to time, vision, the word, and the sound that reaches us down unidirectional pathways, thus seems to reject all the other, multiple dimensions of life. **B. J. S.**

Viktorija Rybakova | Vilna, Lituânia, 1989

Vive em Vilna

Formada em arquitetura, Rybakova está interessada na vida social das coisas, nas histórias que as cercam e na necessidade de mantê-las em circulação. Expôs na Kunstverein (2014), em Toronto.

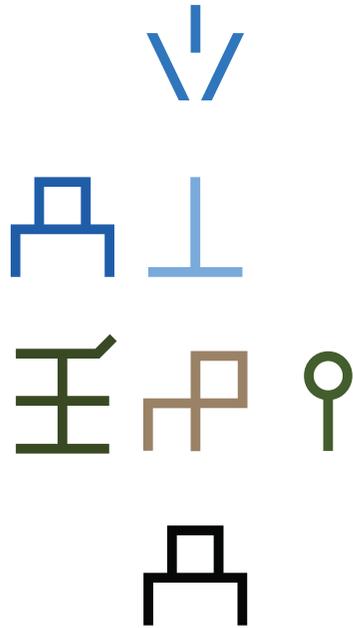
00, A PREVIEW, 2013 | Vídeo

A voz hipnótica do narrador nos faz mergulhar nas páginas de um livro – aqui, um objeto bidimensional expandido para o universo da linguagem verbal que se articula visualmente. Mergulhamos em imagens e palavras que se organizam semanticamente para, em seguida, voltarem a se diluir nas dobras da memória e da imaginação. Fluidez narrativa e simbolismo geométrico assumem forma única, engendram um novo corpo escultórico, a um só tempo denso e volátil. Aqui, aparentemente, não há colapso entre os sentidos que navegam sobre a imagem ou as ondas sonoras, ambas embaladas por uma rara simetria.

Forma e conteúdo produzem seus efeitos sobre a mente humana, disparando impulsos de inteligência ávidos por construir sentido pela livre associação de elementos internos e externos ao suporte fílmico. Ecos da psicanálise promovem uma deriva mental tão afetiva e orgânica quanto controlada, reforçada pela natureza híbrida das imagens: elementos geométricos que remetem às composições interrompidas de Athos Bulcão;

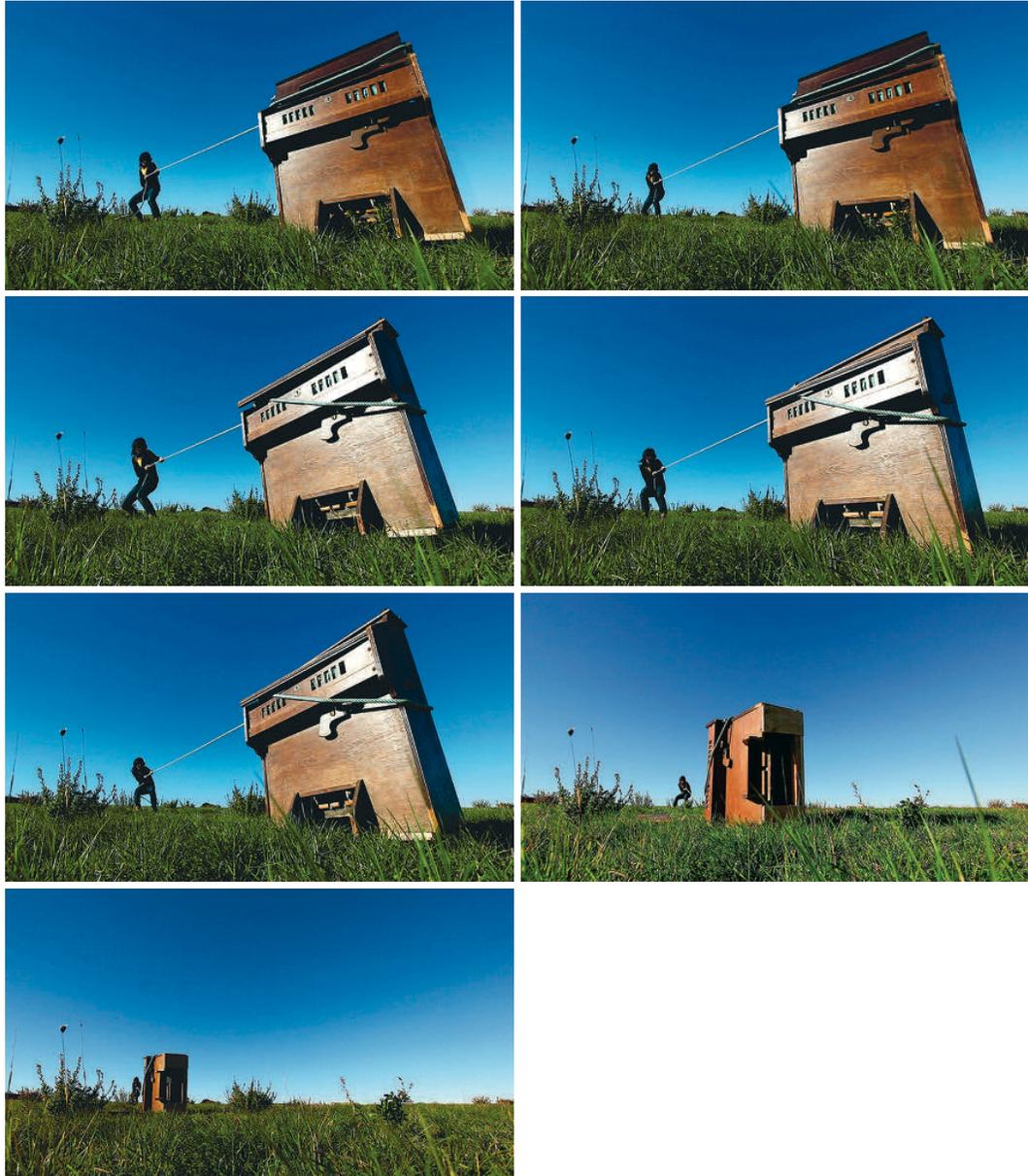
uma fechadura que encarcera o sentimento de mistério que envolve a psique humana e, no limite, se estende ao universo; uma floresta fálica de bananeiras que evocam Freud ou um delírio tropical; uma boca entreaberta que encerra em seus lábios vermelhos o sentido de uma vida em palavras impróprias, ou simplesmente aceita o inefável em sua mudez reveladora.

Mas se há um código a ser decifrado, qual a natureza desse enigma? Seria ele passível de escrutínio pela linguagem? A força onírica que nos arrasta para dentro do livro e da narrativa hipnótica parece redundar em seu próprio estratagema semântico, devolvendo-nos não respostas, mas simplesmente a própria arquitetura forjada pela linguagem. Essa ferramenta despertou o homem do sono profundo, libertando sua essência da prisão atemporal, ao mesmo tempo em que decretava o encarceramento definitivo de nossa inteligência em um mundo limitado pelo tempo, a visão, a palavra, o som que nos chega de forma unidirecional e, assim, parece rejeitar as demais e múltiplas dimensões da vida. **B. J. S.**



waléria américo





Waléria Américo | Fortaleza, Brazil, 1979

Lives in Fortaleza

The artist investigates the body and how subjects alter the landscape. She has exhibited at the Panorama da Arte Brasileira (2007), MAM-SP, and at the Rumos Artes Visuais (2005/2006), Itaú Cultural, both in São Paulo.

PENDULAR, 2014 | From the series Projeto Amplitude | Video

Waléria Américo's experimentations deal with issues that permeate the body, architecture, and the landscape, mostly in performative actions recorded on video or in photographs. Intervening in the urban space, altering its fluxes, and exploring the relationship between a place, its surroundings, and the environment are the cornerstones of her artistic practice. More recently, another element has crept into her work: sound. The mathematics and engineering that result in musical scores—in this case, conjured out of air-gun shots into piles of white leaves—configure a powerful element in the sonorous syntax of the work.

Alongside *Amplitude* and *Falha*, *Pendular* belongs to a set of works that discusses specific conflicts. *Pendular* is a video recording of an action that explores the idea of a space in-between (Fortaleza-Lisbon, cities the artist has recently lived in), of the shift/displacement that takes place when a piano is moved, and the relationship that mo-

bilizes the vectors that conjugate the body and traction. The act of pulling becomes a rhythmical operation somewhere between the body's effort and the piano's resistance to it, which fosters a cadence between the possible and impossible that permeates the shift, the distances and spaces, reverberating a punctual sonority, whether through the delicateness of the wind or the loose notes of the sheet music.

The instability that resides in the pitting of body against piano, and piano against body, reinforced by the rope, which ties them together while measuring the distance between them, frames a sort of unfinished duel, a minimal concerto of possible sounds and movements between times, places, and subjectivities. It is in this pendulous motion that the action oscillates, the effort is channeled, gravity has its way, time corrodes, and the clash occurs between dueling lines that oppose each other, but which could just as easily join or fuse. **B. C.**

Waléria Américo | Fortaleza, Brasil, 1979

Vive em Fortaleza

A artista investiga o corpo e como os sujeitos alteram a paisagem. Expôs no Panorama da Arte Brasileira (2007), no MAM-SP, e no Rumos Artes Visuais (2005/2006), no Itaú Cultural, ambos em São Paulo.

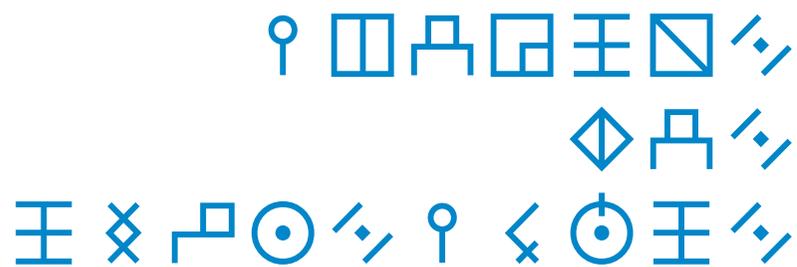
PENDULAR, 2014 | Da série Projeto Amplitude | Vídeo

As experimentações da artista Waléria Américo põem em tensão questões que permeiam o corpo, a arquitetura e a paisagem; a maioria conflui em ações performáticas com registros fotográficos ou em vídeo. Intervir no espaço urbano, alterando seu fluxo, e investigar a relação entre o lugar, o entorno e o meio configuram eixos basilares de seu trabalho. Recentemente, um novo elemento passou a integrar com mais vigor suas pesquisas: o som. A matemática ou engenharia que resulta na composição de partituras – no caso de *Pendular*, formadas a partir de tiros de pressão de ar em folhas brancas – configuram elemento potente na sintaxe sonora do trabalho.

Pendular integra, juntamente com *Amplitude e Falha*, um conjunto de trabalhos que discutem os embates pontuados. É o registro em vídeo de uma ação que flui na ideia de um entre-espacos (Fortaleza-Lisboa, cidades em que a artista viveu recentemente), do mover/deslocar que se

instaura quando o piano é movido, na relação que mobiliza os vetores que conjugam corpo e tração. O ato de arrastar transforma-se em operação rítmica pela força do corpo, do piano que articula uma cadência entre o possível e o impossível, e permeia o deslocar, as distâncias e os lugares, reverberando uma sonoridade pontual, seja da delicadeza do vento ou das notas soltas da partitura da peça.

A instabilidade que reside na ação de enfrentamento entre o corpo e o piano, e entre o piano e o corpo, reforçada pela corda que une e ao mesmo tempo separa, ao opor os dois corpos, instaura um ambiente de duelo inacabado, um concerto mínimo de sonoridades possíveis e deslocamentos entre tempos, lugares e subjetividades. É através do movimento pendular que a ação oscila, que a força ou a gravidade age, que o tempo corrói, que o embate se instaura num duelo entre linhas que se opõem, mas também podem se conjugar ou entrar em comunhão. **B. C.**



imagens das exposições
exhibition images













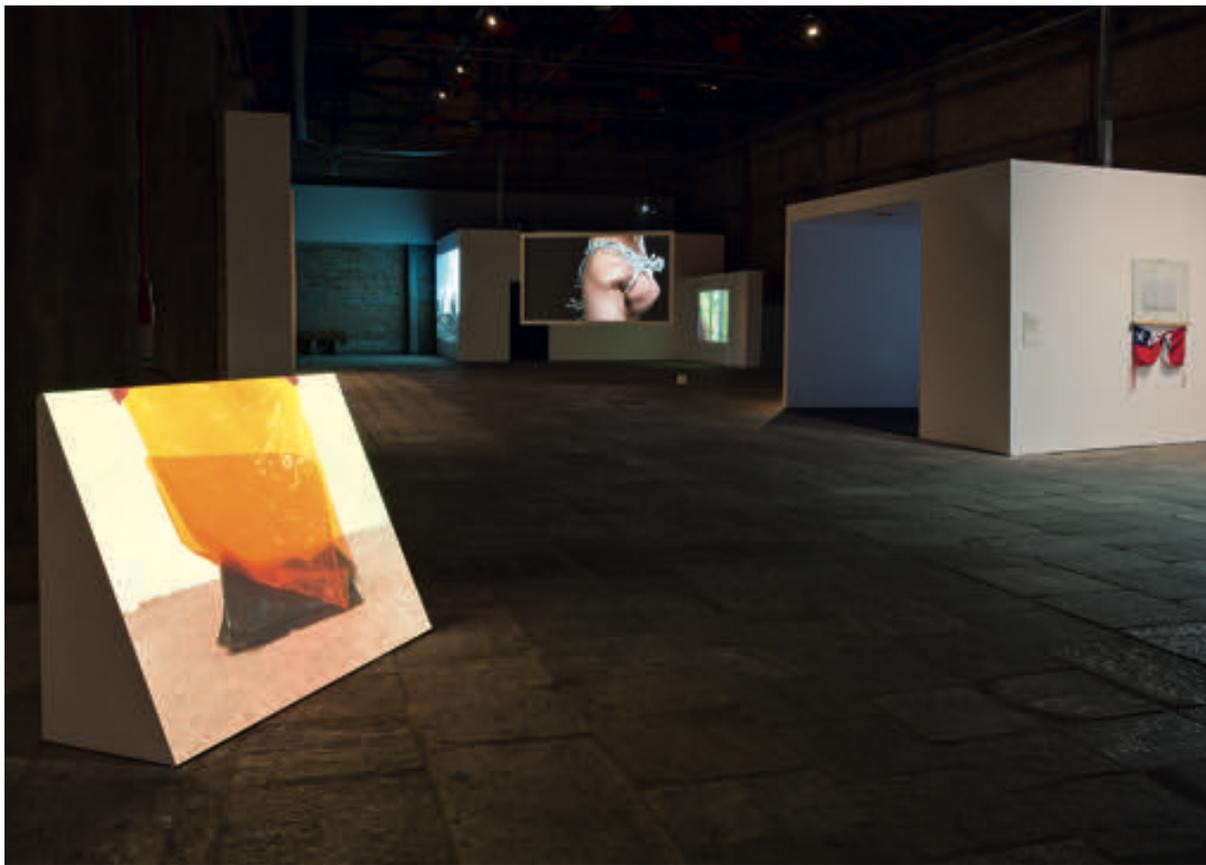




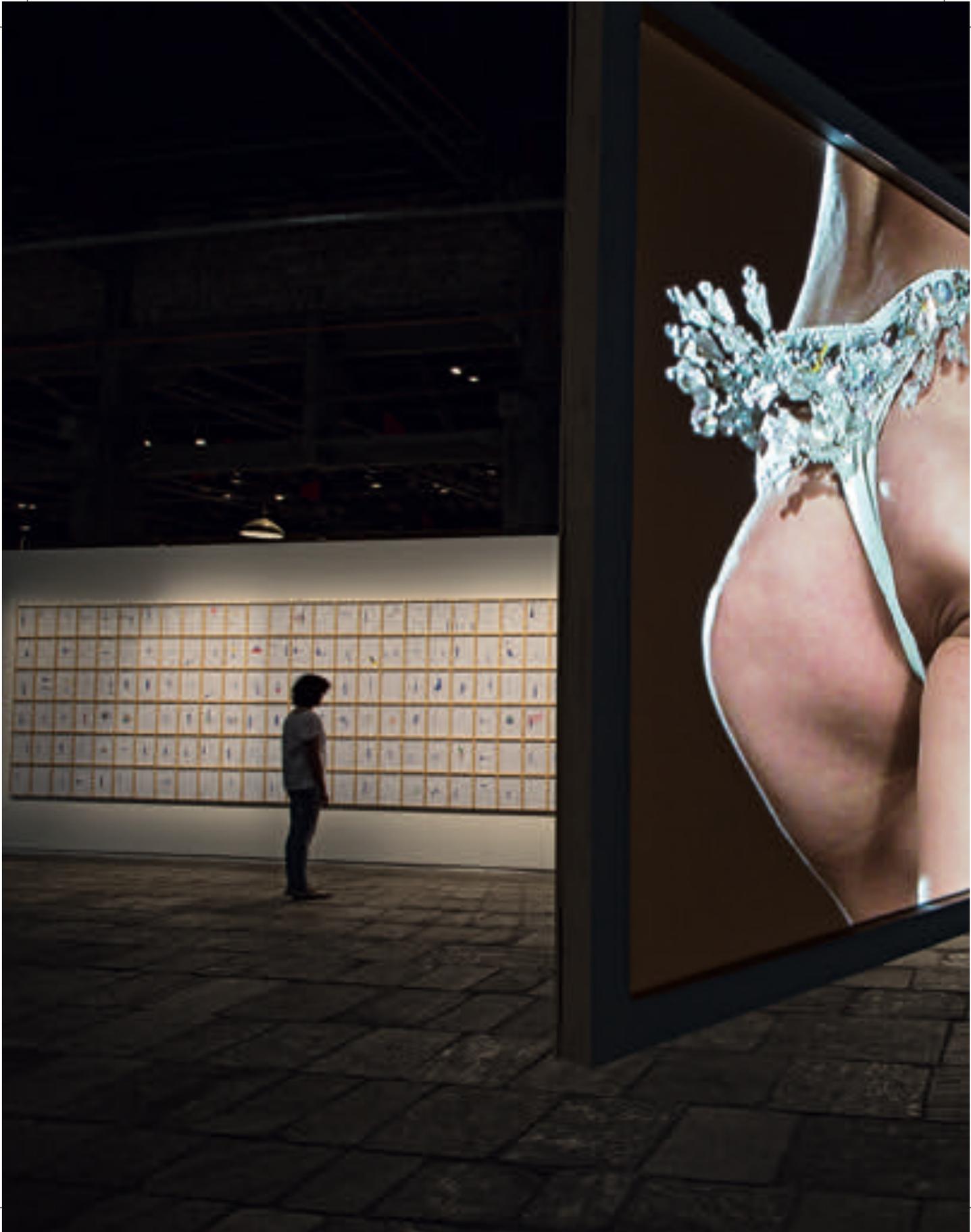












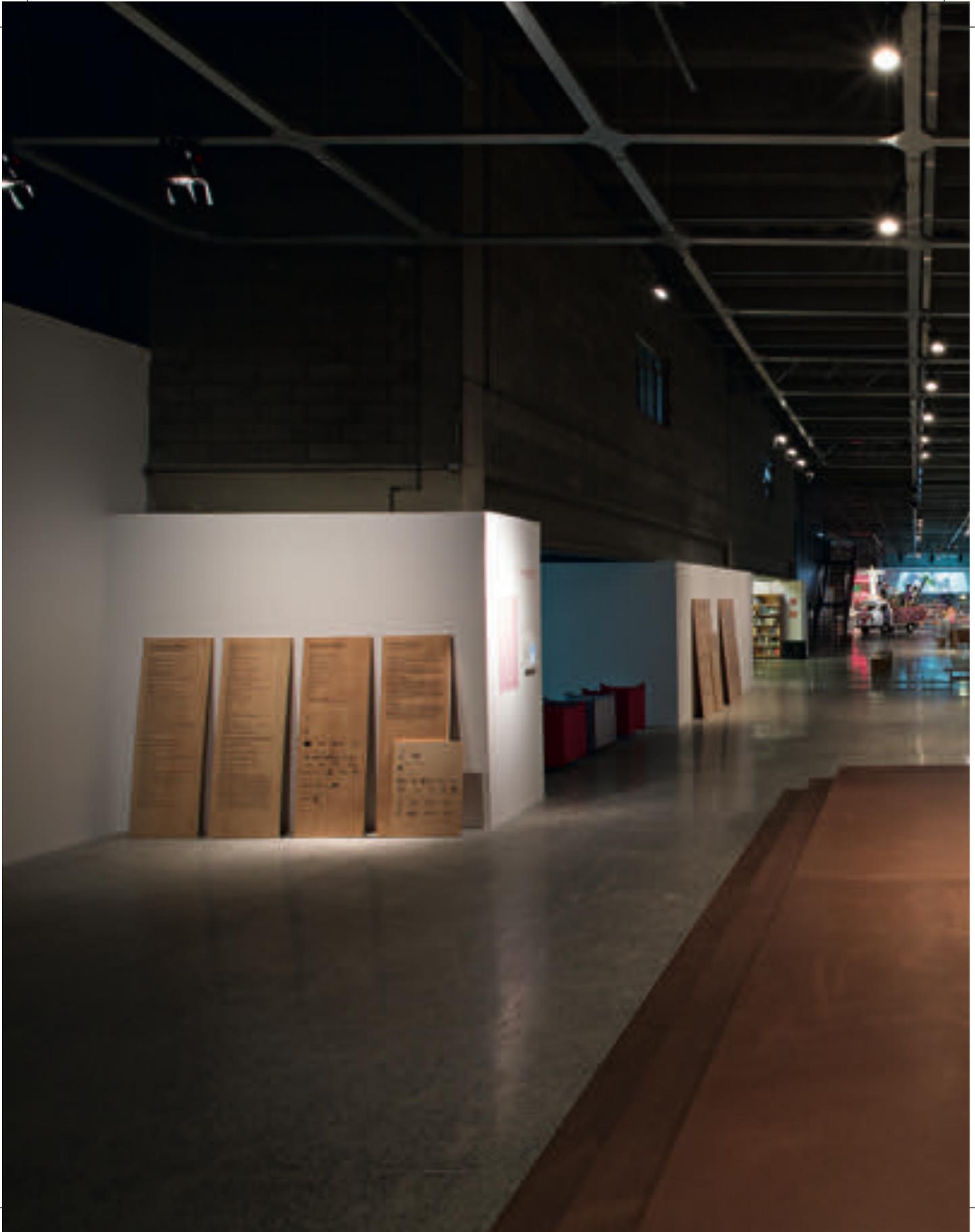




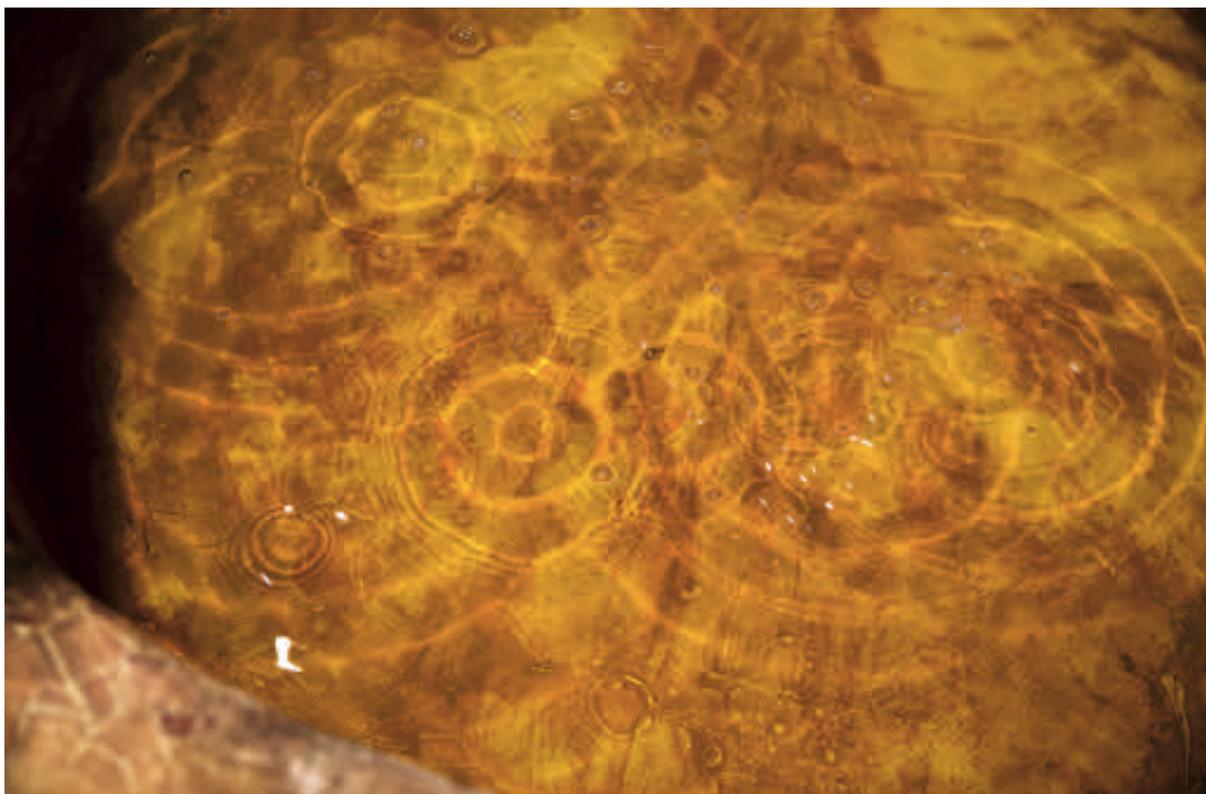
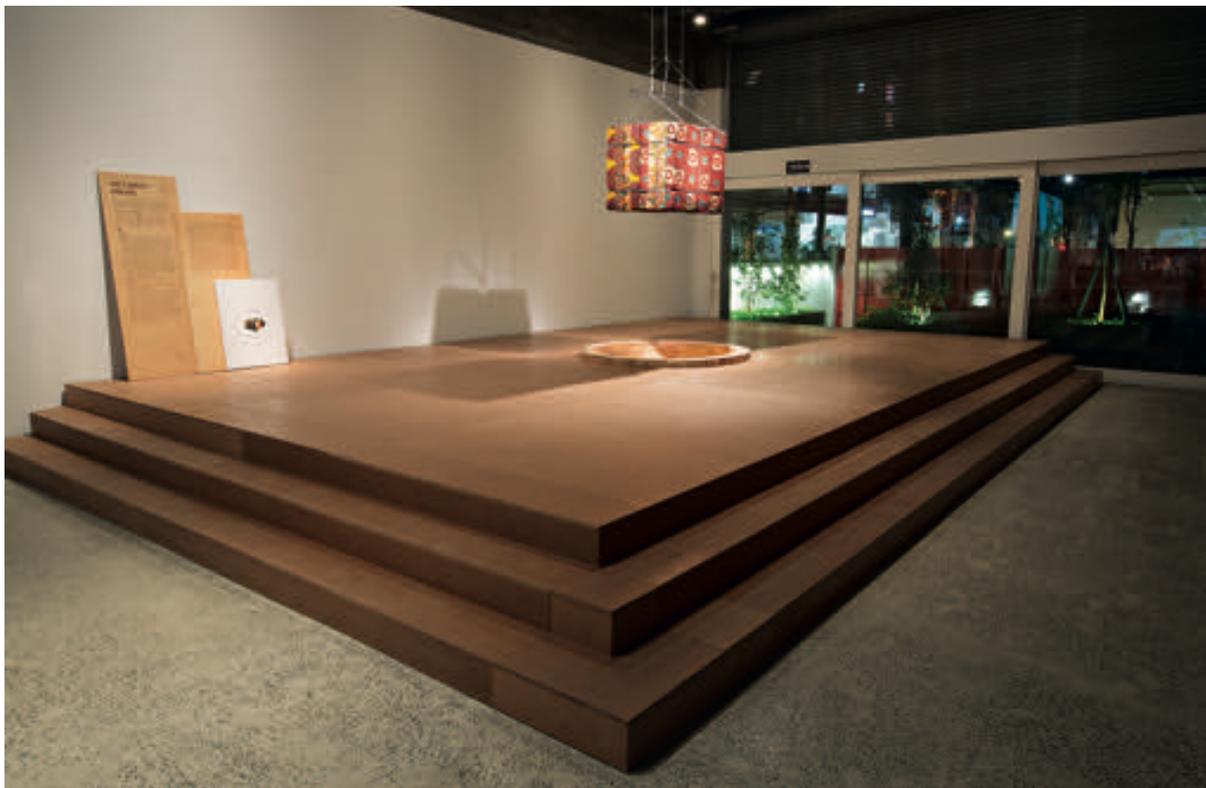


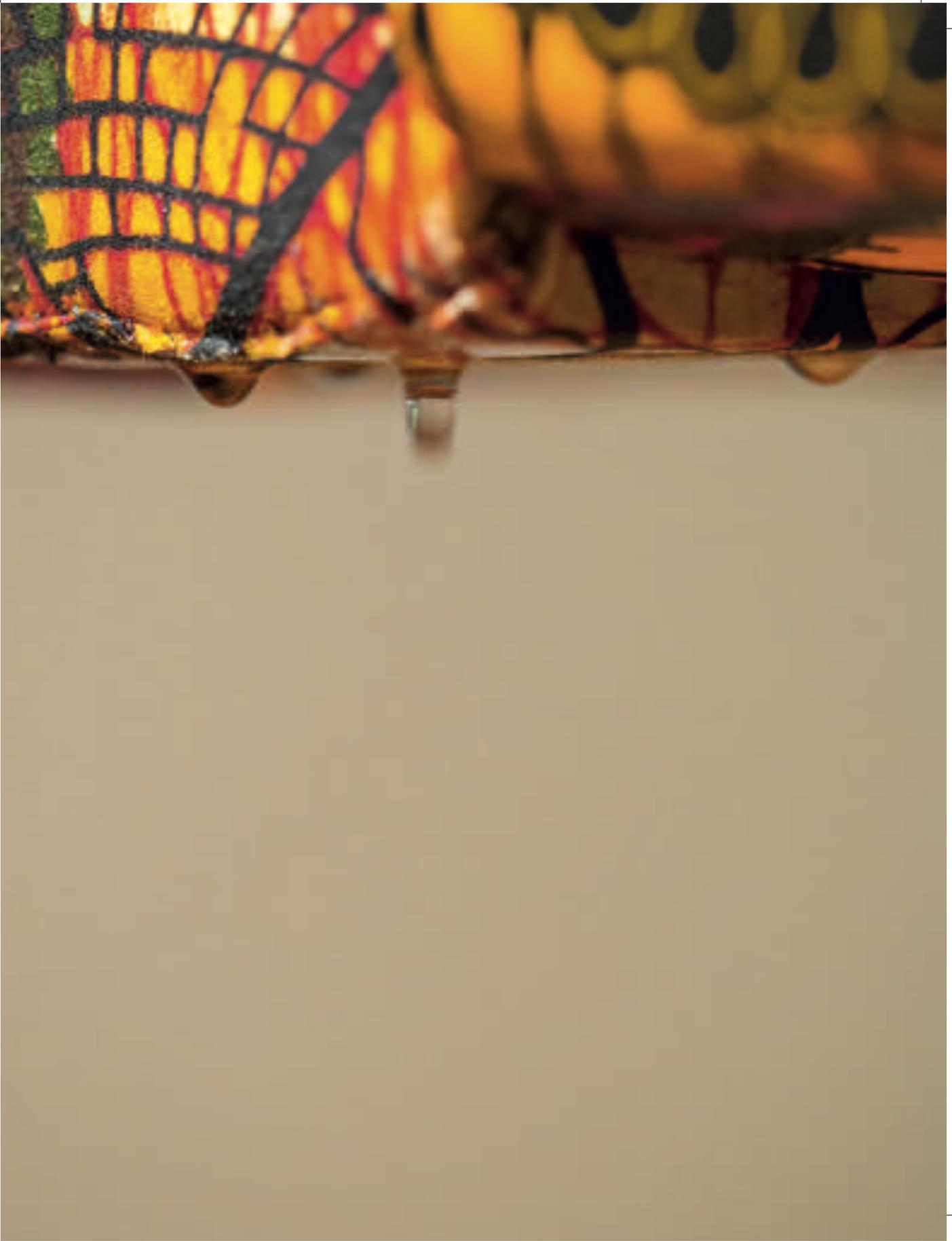




















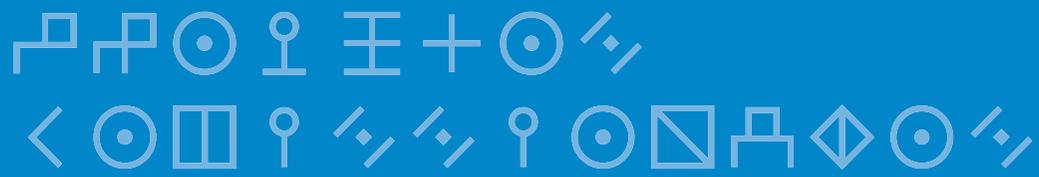




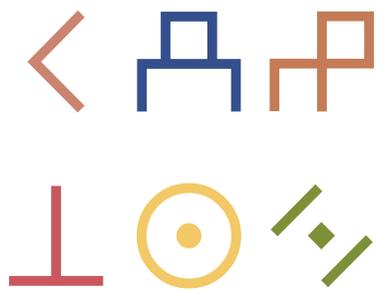




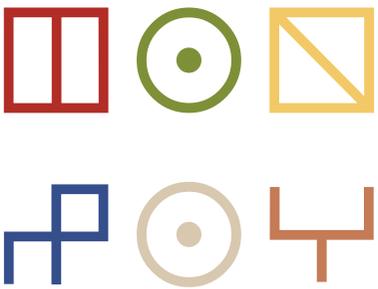


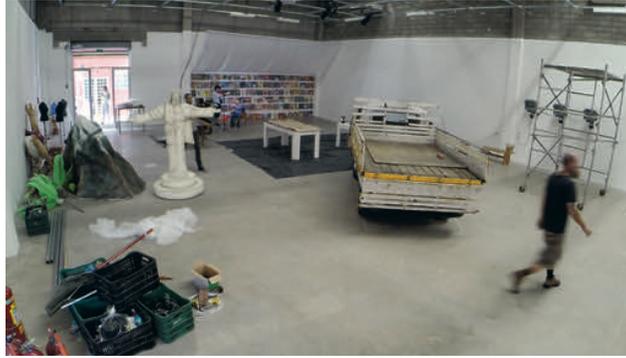


projetos comissionados



carlos monroy





ΓΩΩ

Carlos Monroy | Bogotá, Colombia, 1984

Lives in São Paulo

A performer and researcher with a master's degree in visual poetics from the University of São Paulo, Monroy explores the boundaries between so-called highbrow repertoires and popular and mass cultures. He served as a researcher at the Museum of Fine Arts, Houston (2009) and participated in the Rencontre Internationale d'art performance de Québec (2012).

**LLORANDO SE FOI. THE LAMBADA MUSEUM. IN MEMORIAM
OF FRANCISCO "CHICO" OLIVEIRA, 2015 | Installation**

The rise of lambada as an element of Brazilian culture and the exponential growth of labor immigration from Bolivia to São Paulo in the late 1980s provide the backdrop for the piece, an exploration of the plagiarism case involving the song *Llorando se fue*, written by the Bolivian group Los Kjarkas, remixed in Europe and released by the band Kaoma in Brazil. Footage, objects, and audiovisual productions portray the international lambada media craze that introduced the country of the forbidden dance to the world; at the same time, they follow the enigmatic Francisco Orcossupa Olivares, a Bolivian immigrant, and local disseminator of lambada culture.

THE COUNTERCULTURAL BODY | INTERVIEW WITH BERNARDO JOSÉ DE SOUZA

How do you see the relationship between Brazil and the rest of Latin America? How has Brazil's emergence as a major economy affected it?

Carlos Monroy | The other Latin American countries see Brazil more as a 'sleepy giant' than a 'sleeping giant'. The giant keeps pursuing the idea of progress through capital growth, which, rather than result in real improvements, allows it to ignore its problems, and this generates some cultural fallout about Spanish America. Brazil never did see itself as part of any 'Latin American we'. It doesn't have any cultural or social policies to foster that identity. It overlooks us, it exoticises us and labels us, just as it is exoticised and labelled by still-prevailing colonial policies. It reproduces discourses of progress from elsewhere, without digesting them first, economi-

cally and politically. I often wonder what Oswald [de Andrade] would think if he were still alive!

Your research looks at the Brazilian appropriation of a Bolivian rhythm, ignoring all copyright issues; does this suggest to you a certain imperialistic approach on Brazil's part?

First of all, I'd replace the word 'appropriation' with 'plagiarism'. Appropriation is an artistic gesture; plagiarism is when you take something created by someone else as if it were your own. The lambada, or rather, the song *Llorando se fue*, by the band Kaoma, was at the centre of a multimillion-dollar plagiarism lawsuit. The Kjarkas, an important Andean musical group, wrote the melody and the lyrics in 1981, and released the track that same year to a *saya* rhythm, which

Carlos Monroy | Bogotá, Colômbia, 1984

Vive em São Paulo

Performer e pesquisador com mestrado em poéticas visuais pela USP, Monroy investiga as fronteiras entre repertórios ditos de alta cultura, de cultura popular e de massa. Foi pesquisador no Museu de Belas Artes de Houston (2009) e participou do Rencontre Internationale d'art performance de Québec (2012).

LORANDO SE FOI. O MUSEU DA LAMBADA. IN MEMORIAM DE FRANCISCO "CHICO" OLIVEIRA, 2015 | Instalação

A consagração da lambada como elemento da cultura brasileira e o crescimento exponencial da imigração laboral de bolivianos para São Paulo, no fim dos anos 1980, são o pano de fundo da obra, que explora o caso de plágio da canção *Llorando se fue* [Chorando se foi], criada pelo grupo boliviano Los Kjarkas, remixada na Europa e lançada pela banda Kaoma no Brasil. Registros, objetos e produções audiovisuais lembram a lambada como fenômeno midiático internacional, que apresenta ao mundo o país da dança proibida; ao mesmo tempo, acompanham o enigmático Francisco Orcossupa Olivares, imigrante boliviano e disseminador local da cultura da lambada.

O CORPO CONTRACULTURAL | ENTREVISTA A BERNARDO JOSÉ DE SOUZA

Como você vê a relação entre o Brasil e os demais países da América Latina? Como a emergência do Brasil como grande economia repercute nas relações culturais entre esses países?

Carlos Monroy | Na perspectiva dos outros países latino-americanos, o Brasil é o “gigante entorpecido”, e não adormecido. O gigante continua perseguindo a ideia de progresso como crescimento no viés do capital; longe de lhe garantir melhorias, isso permite que ignore seus próprios problemas e gera um desentendimento cultural perante a América hispânica. O Brasil nunca se viu entre “nós latino-americanos”; não há políticas culturais ou sociais que construam essa identidade. Faz vista grossa para nós, nos exotiza e rotula, como as políticas coloniais ainda vigentes fazem com ele. Reproduz discursos

alheios de progresso sem fazer a devida antropofagia política e econômica. Às vezes me pergunto o que pensaria Oswald se estivesse vivo!

Sua pesquisa parte da apropriação brasileira de um ritmo boliviano, ignorando questões de copyright; isso sugere uma postura brasileira de tintas imperialistas na conformação do tabuleiro latino-americano?

Primeiro, troquemos a palavra “apropriação” por “plágio”. Apropriação é um gesto artístico; plágio é usar material feito por outro como se fosse seu. A lambada, ou melhor, a música *Llorando se fue*, da banda Kaoma, foi pivô de um processo milionário de plágio. Os Kjarkas, importante grupo musical andino, fizeram melodia e letra em 1981, e lançaram no mesmo ano,

is traditional to the Yungas, an Afro-Bolivian region. The song was a major hit. In 1986, the Brazilian singer Marcia Ferreira heard the song on a trip to Leticia, in the Colombian Amazon, and rerecorded it as a lambada, which was the in-thing in the Brazilian Amazon at the time.

The lambada first emerged back in 1948, when the first FM radio stations introduced Caribbean rhythms to the Brazilian Amazon. Reworked for guitar, with a hint of Amazonian *sirimbó* and *carimbó* thrown in, they gave rise to the popular guitar songs of the day. With the release of the album *Lambada das quebradas*, in 1978, the name caught on, or *umbigada* [belly-bumping dance], after the Caribbean style of dance. This eventually worked its way to Bahia, to Trancoso and Porto Seguro. In 1989, the French film producer and director Olivier Lorsac went to Trancoso and was apparently knocked out by the lambada. A local producer sold him the rights to some five hundred lambada compositions. He came together with the producer Jean Karakos and registered the lot under the name of Chico de Oliveira, who he'd met on that same trip. He changed the title of *Llorando se fué* to *Lambada*, and formed the group Kaoma, with Caribbean and French musicians, and Brazilian dancers.

In 1989, the lambada became a cultural tsunami and a fever worldwide. It was a fad, but helped peel Brazil's image away from the memory of the dictatorship. Films, soap operas, and music videos showed a different country: democratic, free, sexy, touristic, interracial, beachy, and new.

Given its meanderings in postcolonial politics, the Lambada wasn't Brazil plagiarising Bolivia. The French, the Europeans, took this regional product, gentrified it, exoticised it, and colonised it. The Kjarkas and Marcia won the lawsuit, but they lost the song's musical recognition as a masterpiece of Bolivian culture.

There's a deeply ingrained tendency in Brazilian popular culture to exploit the sexualisation of the body for media appeal that ignores boundaries of class or age. How do you view that?

Let me just say that I am all for Latin American or global popular-culture media phenomena, whether the lambada, Rio funk, urban salsa, or the Colombian choque, Mexican tribal rhythms, Angolan kuduro, or the New York bone breaker. There's something about them that interests me, and that's their use of the body as a counter-cultural instrument of opposition. They stem from the experience of bodies that are simply out to have fun and express themselves, in a movement that is completely out of whack with the homogenisation and rigidity of the body served up by the mass media and by capital. On some level, dance implies the sexualisation of the body because of its root in human rituals of seduction. The problem starts when sexualisation becomes a package through which to manipulate the masses via mass media.

How does the issue of copyright resonate in your work?

I'm interested in the complications that result from the use of appropriation as a tool and method in the arts. In my master's thesis, I tried to develop the concept of *reformance*. I don't think it's necessary to produce new or more images, but only to re-contextualise and reuse those we already have. Everything in our museums is a historical and cultural appropriation of symbols and discourses, which re-positions the problem of the Latin American conjuncture, Brazil's pseudo-colonial overtures, the sexualisation of the body, etc. I try to use images that are already out there in order to show, not the My Brazilian Brazil of the 1990s, but the Bolivian Brazil of 2015.



cristiano lenhardt





Cristiano Lenhardt | Itaara-RS, 1975

Lives in Recife

The holder of a degree in visual arts from the Federal University of Santa Maria, Lenhardt proposes a critical questioning of the boundaries of reality, in a quest to re-enchant the viewer's senses. He was featured in the group show *Mythologies* (2011) and in the 7th Bienal de Artes Visuais do Mercosul (2009).

SUPERQUADRA-SACI, 2015 | Video, 20'

Using footage taken in different settings across Brazil, the video creates a continuous city/landscape where fantastic characters play out an allegory of history. Different groups coexist in a declassified dimension; Jussaras and Guaracys accept their saints and emanate their blessings as they follow their sex-sound impulses. The title underscores the opposition between the superblocks (a residential urban unit from Brasília that evokes the height of modernist rationalism) and the saci, a folklore character that emerged in the 18th century, associated with disorder and irrationality. A poetical reflection about a fantastic utopia born from the failure of modern utopia.

INDIANS, SPECTRES, AND URBANISTS | INTERVIEW WITH BITU CASSUNDÉ

There's a *saci-pererê*¹ behind every modernist pillar. *Superquadra-saci* plumbs different layers of fictional clashes, of exercises in utopian reconstructions. How do these various architectures come together?

Cristiano Lenhardt | I always look to keep myself connected with the idea that gave rise to the project. That's a hard thing to do because it's dream stuff and it just spirits away the whole time, it's not material. I guess it's out of the memory of another society that I settle into myself and try to look at the society we're in

now with a dose of good humour. My work exists because of my will to see things I would like to have seen, and so I build them. With each passing day, I get the feeling that poverty is our most valuable asset. It's not comfortable, but I like to have a leaky roof, neighbours who don't respect residential noise restrictions, or even know that they exist. I'm the savage; I'm the monster. How many times am I going to be shocked by my own violence? If I'm God, then I can breathe freely and live just like a regular joe. That's why the shrill cries of birds are issued from the human throat, breaking all protocols.

If your work is fuelled by a desire to see things you'd like to have seen, how do you materialise the mestizo and the spectre of *Superquadra-saci*?

1 | A one-legged Afro-Brazilian trickster. In folktales, Saci is depicted as a black boy who arrives in a whirlwind to cause no end of trouble.

They materialise through people with strong, rich personalities who I invite to act for me; people with a very malleable visuality. The location is always on the fringe: at the roadside, in an abandoned square, an old tree, parallel dimensions.

In your work, the cry is the latent rejoicing that fills and reaffirms a condition, destabilising the environment, reaffirming a territory. Who or what issues the cry? What does it mean?

The screamer hurts, clamours for freedom or sings for love, for ecstasy. I called Tetê Espíndola in to produce the cries because she's got a beautiful voice that can hit some really uncommon notes. I've been working with the idea of the Divine voice, a voice that creates and also destroys.

There's a latent duality running through the work's title: 'superquadra' [super block] is a unit of urban organisation and follows a certain logic. 'Saci', on the other hand, is a folk figure, a trickster sprite that spans different cultures, from the indigenous to the African and the European. So it's a figure that is part American, part African, and part European. The Festival discusses the geopolitical South and its shifting borders and rearrangements. How do you see reality contaminating the fantastic in your film?

Superquadra-saci is the idea of something that was done with the cream of thought, the very best its time had to offer, but its inhabitants, its users, if you will, or the dynamic that these agents develop out of their personalities and cultures end up turning it into something crappy or, better put, something different from the ideal. This reality, by nature, is freer and with no

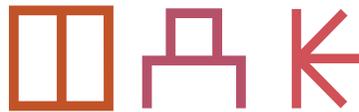
barriers to separate it from the supernatural, the monstrous, the different. These worlds coexist, side by side, with some crossover between them. This other reality strikes me as juster, because of its organicity and the way it defines the natural.

As for the structure of the characters, I'd like you to talk about each of them in turns: Jussara, the mestizo, the spectre.

Things can change during filming or editing. But what I can say is that what inhabits my mind ends up intermingling with the feedback coming from the actor, his or her image and physicality, in combination with the chosen setting and all its particularities. The Guaracys and Jussaras are two groups who have systems of their own; the former is marginal, and the latter, clandestine. Their interactions are not at all friendly, but they can be rich.

Your production is quite singular: your work is highly polished in terms of craft, with masterful effects and manipulations. On the other hand, there's a line to follow, a script, a timetable, a storyboard, with locations, wardrobe, actors, extras. How do you deal with these two inversely proportional vectors: rationality and structure versus poetic freedom?

In fact, I prepare a full storyboard the day before filming each scene; and the timetable, in this case, was because I had commitments with Videobrasil. As for the locations I chose, I don't put in for a permit or anything like that, I just go there, scout, then return on the day of the shooting. And I don't work with scripts, only the story I want to put across, and which I tell whoever asks. And the story usually grows and changes a lot along the project.





Keli-Safia Maksud | Nairobi, Kenya, 1985

Lives in Toronto

The holder of a degree in drawing and painting from the Ontario College of Art and Design, Maksud questions historical clichés associated with the notion of Africanity. She has been featured in the group shows *AluCine Latin Film Festival* and *Rebel Acts: Performance with la Pocha Nostra*, both in Toronto.

MITUMBA, 2015 | Installation

A bundle of presumably African cloths is washed in a tin with soap and bleach. The piece alludes to the “whitening” of national identities and the symbology surrounding soap in colonial trade between Africa and Europe: touted by Victorian-era publicity as a sign of British superiority, it was likened to a social purification technology, imbricated with the semiotics of imperial racism. Produced in the Netherlands, the fabrics reference a generic African identity; *mitumba*, Swahili for “package,” also designates second-hand clothing donated by rich countries to poor Africans. Here, textiles reappear as a tool of power that helps build—or dissolve—contemporary African identities.

SOAP AND WATER | INTERVIEW BY JÚLIA REBOUÇAS

Your project refers to historical circumstances related to the colonization period in Kenya, when bleaching was connected to ideas of purification and hygiene, and to racial and social submission intents. Nowadays, cosmetics supposed to lighten the skin are very popular in Caribbean, African, Latin American, and Middle Eastern countries. I would like to know your thoughts on this phenomenon.

Keli-Safia Maksud | When soap was first introduced into the market in the early 19th century, it was advertised in Britain and within the British Empire as a social purification agent. Typical advertising of the time would usually consist of images of black and white children, monkeys, white clothing, and mirrors, and the

message would be that soap could offer some kind of magical metaphoric transformation. In those ads, a black child magically becomes white after bathing, and inscriptions read “We are going to use Chlorinol so we can white nigger”—you can do a quick Google search to see what I am talking about. These images of cleanliness, appearance, and beauty were used to define social hierarchy and difference. The British Empire could legitimize its colonial position at home through the stance of social purification.

When we fast-forward to contemporary advertising, we see that not much has changed except that the blatantly racist images have been taken out. However, the message is still the same—white skin is superior. There are still products in many regions in Africa like Fair and Lovely, Pears, and Nivea that have been on the

Keli-Safia Maksud | Nairóbi, Quênia, 1985

Vive em Toronto

Graduada em desenho e pintura pela Ontario College of Art and Design, Maksud questiona clichês históricos ligados à ideia de africanidade. Participou das coletivas AluCine Latin Film Festival e *Rebel Acts: Performance with la Pocha Nostra*, ambas em Toronto.

MITUMBA, 2015 | Instalação

Uma trouxa de tecidos supostamente africanos é lavada com sabão e água sanitária. A obra alude ao processo de “branqueamento” de identidades nacionais e à simbologia do sabão no comércio colonial entre África e Europa: anunciado pela publicidade vitoriana como indício da superioridade britânica, ele tomou a forma de uma tecnologia de purificação social, entrelaçada à semiótica do racismo imperial. Produzidos na Holanda, os tecidos são referência de uma identidade africana genérica; *mitumba*, palavra suaili para “pacote”, designa também roupas de segunda mão doadas por países ricos a africanos pobres. Aqui, o tecido ressurge como instrumento de poder, que ajuda a construir – ou dissolver – as identidades africanas contemporâneas.

ÁGUA E SABÃO | ENTREVISTA A JÚLIA REBOUÇAS

Seu projeto se refere a circunstâncias históricas, relacionadas ao período colonial no Quênia, quando o clareamento foi associado a ideias de purificação e higiene, e aos interesses de submissão racial e social. Hoje, cosméticos que supostamente clareiam a pele são muito populares em países do Caribe, África, América Latina e Oriente Médio. O que pensa desse fenômeno?

Keli-Safia Maksud | Quando o sabão foi introduzido no mercado, no início do século 19, era divulgado na Inglaterra e no Império Britânico como agente de purificação social. As propagandas típicas da época consistiam em imagens de crianças negras e brancas, macacos, roupas brancas e espelhos, e a mensagem era que o sabão produzia uma espécie de transformação

metafórica mágica. Nesses anúncios, crianças negras ficam magicamente brancas depois do banho, e há frases como “Vamos usar Chlorinol para branquear os negros” – basta uma rápida pesquisa no Google para encontrá-los. Essas imagens de limpeza, aparência e beleza eram usadas para definir hierarquia e diferenciações sociais; com a ideia de purificação social, o Império Britânico justificava sua posição colonial. Quando avançamos para a propaganda contemporânea, vemos que isso não mudou muito, exceto pela exclusão das imagens abertamente racistas. No entanto, a mensagem ainda é a mesma: a pele branca é superior. Em muitas regiões da África, produtos como Fair and Lovely, Pears e Nivea, vendidos desde o século 19, continuam a dominar o mercado, valendo-se de uma mensagem mais nuançada de purificação.

market since the 19th century and continue to dominate African market through a more nuanced message of purification.

Yet this ideal of beauty is not confined to just the global South but is really part of a system of white superiority that affects us all. Anne McClintock describes this perfectly in her book, *Imperial Leather*,¹ where she says [and I am paraphrasing here] that imperial Victorian advertising of soap allowed for the marketing and distribution of racism on an unimaginable scale that reached a large and differentiated mass. For me, this is something that continues to shape the reading and understanding of the global South and subsequently how these regions view themselves and ideals of beauty.

How do the wax prints, a symbol of African textile traditions, relate to the ideas of identity, constructed tradition, and memory in your artwork?

The fabrics that I used in this piece are known as African wax print fabrics or Dutch wax. Since the late 19th century, they have been manufactured in Europe for sale in Africa. By the mid-1960s they had gained such popularity throughout the continent that they were used by locals as signifiers of an independent African identity free of colonial rule. Today, they are quintessentially perceived (globally) as an expression of African authenticity. The paradox here is that this very cloth that symbolizes a connection to an African heritage also signifies a separation from the historical culture of that homeland. It is the

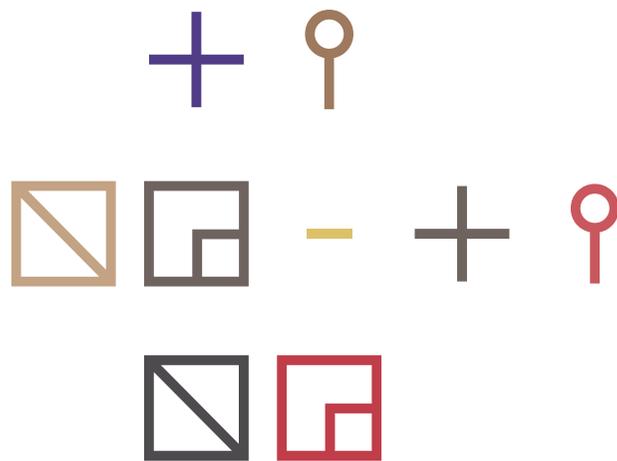
¹ Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context* (New York, London: Routledge, 1995), 209. The title refers to a soap brand that has been popular in England since the 19th century.

result of this complex globalization process that created a constructed image of ‘Africanness.’ It is key to note that Dutch wax fabrics speak to an overall African identity, negating the notion of identities tied to territories or tribes.

In recent years, there has been a different type of trade happening between North America, Europe, and Africa, known as Mitumba. Second-hand clothes are shipped in bundles in freight crates to Africa. One major receiving port for Mitumba is in Tanzania. From there the clothing is widely dispersed into the interior of Africa. The transportation and sale of Mitumba is responsible for many jobs both in wealthy donor companies and in Africa. Critics of the Mitumba trade note that the influx of cheap clothing is responsible for the decline of local textile industries. Advocates of Mitumba point out that the clothing is beneficial in that it stimulates economic activity and allows people with limited means to afford fashionable clothing. In cities like Nairobi, you will hardly find anyone in any traditional form of clothing.

This piece really looks at these economic and cultural exchanges between Africa, Europe, and America specifically through the lens of clothing and their impact on identity. The question of ownership and control is quite fascinating especially when I ask myself who controls these networks of trade?

For me there is always such a disconnection between the representations of Africa and the Africa that I know. I spent time trying to research origins or how these perceptions were built but it is an impossible task. Through the use of bleach, symbolically, as a decolonial act, this work tries to get back to an origin that can never be attained—the fabrics will likely never turn white but will turn into something else, and the same can be said of identity.



ting-ting cheng





┌@┐

Ting-Ting Cheng | Taipei, Taiwan, 1985

Lives in London

The holder of master's degrees in the visual arts from the University of London and photography from the University of Westminster, Cheng deals with the connections between individual identity and culture in her work. She has exhibited solo at the Taipei Fine Arts Museum (2011) and the Rowan Arts (2012).

THE ATLAS OF PLACES DO NOT EXIST, 2015 | Installation

The piece is a library open to the public, containing some five hundred titles, in Portuguese and English, about places that do not exist at any level—political, social, philosophical, or geographic. Opposing the notions of existence and visibility, the artist questions what makes certain places exist while others remain nonexistent, even though they are also real. Development of a research into the connections between text, image, and language in the configuration of the notions of identity, belonging, and culture, the piece is a subjective mapping of places that underscores how different types of knowledge and language can be used as a political tool.

AN ATLAS WITHIN AN ATLAS | INTERVIEW BY JOÃO LAIA

Among other issues, your practice has been exploring the relationship between language and identity. *The Atlas of Places Do Not Exist* works around these ideas through the lens of literature and writing. Could you elaborate on how this idea developed?

Ting-Ting Cheng | I am interested in communication, symbols, interpretation, coding, decoding, and their hidden connotations. Language for me is not only a means to communicate with others, but also the badge of our identity. That is the reason why several of my works are either text-based or include text or verbal language. And I wouldn't see *The Atlas of Places Do Not Exist* out of this context. The project started as my experience of being detained at Gatwick Airport for one night. In the detention

room, there was a bookshelf filled with books. There was not a consistent theme in the selection. There were romance novels, crime, science fiction, and of course the Bible and the Koran. After I was released (luckily), I wanted to reconstruct that bookshelf. I contacted every airport in UK, asking if I could visit the detention room to get the booklist and, of course, I was rejected. However, the experience made me think about the physical space and location of the detention rooms. I was on the physical territory of Great Britain but at the same time, in a symbolical way, I was not. I hadn't yet entered the country. I was somehow in an in-between place. So where was I? And as an immigrant myself, migration is another constant theme in my work. I am fascinated by the in-between status. Does this gray area 'exist'? 'Existence' became the

key word. What is visible or invisible, reachable or unreachable? So I've decided to build this library, as a physically existing space filled with concepts of nonexistence. I am hoping to explore and discuss the definition of existence with the audiences through the books I chose.

How did this commission influence the development of the project and how did you go around in selecting the books?

The original concept of the project is to build a real library containing books about places that do not exist. By real library I meant hundreds of books, a proper cataloguing system for audiences to browse through the books, a comfortable, quiet sitting area where they can read. I experimented with it for the first time at a curatorial residency in London, invited by curator Oona Doyle. The exhibition was held at the residency itself, the domestic space where the curators lived at the time. It was a very unusual space for an art exhibition, being more of an everyday environment, which was/is perfect for my project. I intended to construct this library as if it would be there all the time, inviting audiences to interact with it comfortably. I used the bookshelf, which on this occasion was next to the kitchen, and the kitchen table and chairs were used/reframed as the reading area. With the help of Goldsmiths College, I managed to borrow two hundred books from their library for the exhibition.

Despite the fascinating context of this first experience, the Videobrasil commission is the first time I have the chance to properly realize the project in its ideal scale. The library contains 250 English books and 250 Portuguese books, covering all areas related to places that do not exist, such as politics, philosophy, religion, sociology, fiction, health, environment, etc., and

with the catalogue, which not only plays its functional role for audiences to navigate the library, but also opens up a discussion about the essence of places and existence. For the first time I included books in languages other than English, so the work can be closer to local audiences. And trying to understand Portuguese, a language I cannot understand, somehow became part of the concept, which can be traced back to my other projects where I was trying to learn a language I cannot understand in order to fit in a new society.

Videobrasil has been inquiring the idea of the so-called global South, which is an imaginary geopolitical location, embedded in a number of complex symbols and histories. How do you think the interest in this symbolical location might contextualize your project?

I found the concept of global South fascinating. And yes, it's very related to *The Atlas of Places Do Not Exist*, as the global South is a place that does not physically exist. It's a concept of South. It's relative. Using Taiwan as an example, I had to confirm with the organization to make sure whether I am from the global South or not. Is it defined politically, economically, or historically? It's a power relation between nations. I am very happy to have the chance to present the project in this context. It's like an atlas within a bigger atlas. The questions of geopolitics, economic, and art history weave the atlas I mapped together with the wider context of the Festival. I imagine the factor of unbalanced power relations in my project would emerge further here. I hope the atlas I am presenting can be a good footnote for the Festival, focusing on the relativity of geographical locations such as South or North.

CRÉDITOS DAS OBRAS ARTWORK CREDITS

OBRAS SELECIONADAS | SELECTED WORKS

Ali Cherri

THE DISQUIET, 2013

Vídeo, 20', 1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo [Video, 20', 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)
Com apoio do Fundo Árabe para a Arte a Cultura (AFAC). Coproduzido pela Galerie Imane Farès
[With the support of The Arab Fund for Arts and Culture \(AFAC\).](#)
[Coproducted by Galerie Imane Farès](#)

Aline X

Gustavo Jardim

TOCAIA, 2014

Vídeo, 3', 1920 x 1080, 16:9, cor, surround 5.1 [Video, 3', 1920 x 1080, 16:9, color, surround 5.1](#)
Direção de fotografia [Cinematography](#)
Lucas Barbi | **Finalização de imagem**
[Postproduction](#) Lucas Campolina |
Trilha sonora [Sound track](#) O Grivo

Ana Vaz

A IDADE DA PEDRA, 2013

Vídeo, 29', 1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo [Video, 29', 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Andres Bedoya

JUGANDO, 2010-2015

Slide show fotográfico, 11'02", cor, sem áudio [Photography slideshow, 11'02", color, silent](#)

Armando Queiroz

BELLE ÉPOQUE, 2014

Da série [From the series](#) **Extremo Norte**

Vídeo, 1', 1440 x 1080, 4:3, cor, estéreo [Video, 1', 1440 x 1080, 4:3, color, stereo](#)

Beto Shwafaty

EL MUSEO IMPOSIBLE DE LAS COSAS VIVAS. DEPARTAMENTO DE INTEGRACIÓN PANCONTINENTAL (ÁREA DE CONTACTO TRIANGULAR), 2014

Instalação. Materiais diversos, c-print e painel informativo contendo material impresso com intervenções gráficas [Installation. Various materials, C-print, and information board containing printed material with graphic interventions](#)

AL PUEBLO PERUANO, 2014

Carta fotocopiada, vidro, madeira, bandeiras. 128 x 72 x 6,5 cm
[Photocopied letter, glass, wood, flags. 128 x 72 x 6.5 cm](#)

Bianca Baldi

ZERO LATITUDE, 2014

Vídeo, 9'24", 1920 x 1080, 16:9, cor, sem áudio [Video, 9'24", 1920 x 1080, 16:9, color, silent](#)

Diretor assistente Assistant director

Emilien Abibou | **Diretor de produção**

D.O.P Olivier Guerbois | **Câmera**

Camera Davy Bauret | **Som Gaffer** Félix

Marmorat | **Pós-produção Postproduction**

Christopher Hummel **Personagem 1**

Character 1 Julien Peltier |

Personagem 2 Character 2 Vincent Berthe

| **Filmando no Filmed at the** Musée du

Quai Branly, Paris, França **France**

Carlos Mélo

EMISSÃO, 2014

Da série **From the series Emissão**

Vídeo, 10'06", 1920 x 1080, 16:9,

cor, estéreo **Video, 10'06",**

1920 x 1080, 16:9, color, stereo

Chameckilerner | Rosane Chamecki,

Andrea Lerner

SAMBA #2, 2014

Vídeo, 2'36", 1920 x 1080, 16:9,

cor, sem áudio **Video, 2'36",**

1920 x 1080, 16:9, color, silent

Chulayarnnon Siriphol

MYTH OF MODERNITY, 2014

Vídeo, 16', 1920 x 1080, 16:9, cor,

estéreo **Video, 16', 1920 x 1080,**

16:9, color, stereo

Créditos Credits Nuttorn Kungwanklai,

Chat Chaiyakut, Terapong Pothirachl

Apoio Supported by Loredana Paracciani,

Robert B.EPP, ADM Gallery, School

of Art, Design and Media, Nanyang

Technological University, Singapore Jit

Phokaew, Domino Film Experiment

Clara Ianni

FORMA LIVRE, 2013

Videoinstalação em dois canais,

7'14", 1920 x 1080, 16:9, p8b, mono

Two-channel video installation,

7'14", 1920 x 1080, 16:9, b8w, mono

LINHA, 2013

Serigrafias sobre papel Fabriano 80g,

emolduradas. Dimensão total 262 x 66

cm **Serigraphs on Fabriano 80 g paper,**

framed. Total size: 262 x 66 cm

Daniel Frota

IT'S A PERPETUAL WAY, 2014

Peça sonora, 3", loop, stereo. 16

caixas acústicas **Sound piece, 3",**

loop, stereo. 16 speakers

Daniel Jacoby

AHOLD OF GET THE THINGS TO, 2014

Videoinstalação monocanal, 16'52",

filme 16 mm transferido para HD,

1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo,

objetos variados **Single-channel video**

installation, 16'52", 16 mm film

transferred to HD video, 1920 x 1080,

16:9, color, stereo, various objects

Cortesia do artista Courtesy

the artist, Galerie Antoine Levi

(Paris), Galería Maisterravalbuena

(Madri **Madrid**)

Daniel Monroy Cuevas

WAITING SEARCH (END TO TIME), 2013

Vídeo, 8', 1280 x 720, 16:9, cor,

sem áudio **Video, 8', 1280 x 720,**

16:9, color, silent

Débora Bolsoni

TOPOS_SOMEDRAMA, 2015

Escultura. Areia de moldagem e isopor de alta densidade, 180 x 200 x 130 cm [Sculpture. Molding sand and high-density Styrofoam](#), 180 x 200 x 130 cm

Distruktur | Gustavo Jahn,

Melissa Dullius

IN THE TRAVELER'S HEART, 2013

Vídeo, 19', 16 mm telecinado para Full HD, 1920 x 1080, 4:3, cor, estéreo [Video, 19', 16 mm converted to Full HD, 1920 x 1080, 4:3, color, stereo](#)

Dor Guez

BYPASS, 2013

Projeção, 34 slides fotográficos em loop [Slide projection, 34 photographic slides in loop](#)

Enrique Ramírez

PACIFICO, 2014

Vídeo, 2'42", 1280 x 720, 4:3, cor, sem áudio [Video, 2'42", 1280 x 720, 4:3, color, silent](#)

Felipe Bittencourt

PERFORMANCE DIÁRIA, 2011

Instalação. 365 desenhos A4, cor, emoldurados em MDF e vidro [Installation. 365 A4 drawings, color, in MDF and glass frames](#)

Haroon Gunn-Salie

SUNDAY BEST, 2014

Da série [From the series Witness](#)

Escultura [Sculpture](#). Bronze.

56 x 44 x 96 cm

Cortesia [Courtesy](#) THE EKARD COLLECTION

Hui Tao

TALK ABOUT BODY, 2013

Vídeo, 3'45", 1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo [Video, 3'45", 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Câmera [Camera](#) Li Zhijun | **Elenco**

principal [Main cast](#) Cao Silin,

Hua Xiyu, Liu Hong, Li Weiwei, Wang

Rui, Lin Ke, Liang Ban, Jin Haofan,

Tang Liang, Qian Duoduo

Iosu Aramburu

ESCULTURA ABSTRACTA, 2014

Escultura. Espuma de poliuretano, 270 x 1150 x 150 cm [Sculpture. Polyurethane foam, 270 x 1,150 x 150 cm](#)

João Castilho

ZOO, 2014

Fotografia. Impressões em jato de tinta, molduras de madeira e vidro

[Photography. Ink-jet prints, wood and glass frames](#)

ARARA-AZUL I, 100 x 150 cm

ARARA-AZUL II, 100 x 150 cm

TAMANDUÁ-BANDEIRA, 100 x 150 cm

TATU, 80 x 120 cm

Karolina Breguža

FIRE-FOLLOWERS, 2013

Vídeo, 48'46", 1920 x 1080, 16:9, cor, mono [Video, 48'46", 1920 x 1080, 16:9, color, mono](#)

Köken Ergun

BAYRAK (THE FLAG), 2006

Videoinstalação em dois canais, 8'54", 720 x 576, 4:3, cor, estéreo [Two-channel video installation, 8'54", 720 x 576, 4:3, color, stereo](#)

Kush Badhwar

BLOOD EARTH, 2013

Vídeo, 35'22", 1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo [Video, 35'22", 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Câmera e edição [Camera and editing](#)

Kush Badhwar | **Coedição** [Coediting](#) Taru Dalmia, Chris McGuinness **Música** [Music](#) Salu Majhi, Shankar, Bhagwan Majhi

Letícia Ramos

VOSTOK_SCREENING, 2014. Da série | [From the series VOSTOK](#)

Vídeo, 8', 1920 x 1080, 16:9, p8b, estéreo [Video, 8', 1920 x 1080, 16:9, b8w, stereo](#)

Louise Botkay

VERTIÈRES I II III, 2014

Vídeo, 10', Super-8 telecinado para HD, 1920 x 1080, 16:9, cor, mono [Video, 10', Super-8 converted to HD, 1920 x 1080, 16:9, color, mono](#)

Luciana Magno

TRANS AMAZÔNICA, 2013

Da série [From the series Orgânicos](#)
Vídeo, 1'11", 1920 x 1080, 16:9, cor, sem áudio [Video, 1'11", 1920 x 1080, 16:9, color, silent](#)

Maria Kramar

ABC-LYNCHING, 2014

Vídeo, 11', 1280 x 720, 16:9, cor, estéreo [Video, 11', 1280 x 720, 16:9, color, stereo](#)

Marinos Koutsomichalis,

Maria Varela, Afroditi Psarra

OIKO-NOMIC THREADS, 2013

Instalação. Máquina de tricô (Brother kh950i), microcontroladores e componentes eletrônicos customizados, computador, telas de LCD, fios de tricô e papéis. 7 x 3 x 2 m (aprox.) [Installation. Knitting machine \(Brother kh950i\), microcontrollers and custom electronics, computer, LCD screens, knitting fabrics, and papers. 7 x 3 x 2 m \(approx.\)](#)
Performance, 20'

Maya Watanabe

ESCENARIOS II, 2014

Vídeo, 15', loop, 1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo [Video, 15', loop, 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Michael MacGarry

EXCUSE ME, WHILE I DISAPPEAR, 2014
Vídeo, 19'10", 1920 x 1080, 16:9,
cor, estéreo [Video, 19'10", 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Mihai Grecu

THE REFLEXION OF POWER, 2015
Vídeo, 9'01", 1920 x 1080, 16:9, cor,
estéreo [Video, 9'01", 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)
Produção [Production Bathysphère Productions](#) | **Produtor** [Producer Nicolas Anthomé](#)

Monica Rodriguez

NONE OF THE ABOVE, 2013
Instalação. Caixas de papelão (120 x 30 x 30 cm cada), impressões (80 x 80 cm cada), folhas de acetato (20 x 27 cm cada) [Installation. Cardboard boxes \(120 x 30 x 30 cm each\), prints \(80 x 80 cm each\), sheets of transparency paper \(20 x 27 cm each\)](#)

Pablo Lobato

MIL VEZES UM, 2014
Instalação. Projetor 16 mm, filme, 42", p8b. Imagem modificada a partir de fotografia de Shane Ocean [Intallation. 16 mm projection, film, 42", b8w. Modified version of a photograph by Shane Ocean](#)

Paulo Nazareth

L'ARBRE D'OUBLIER, 2013
Vídeo, 27'31", 854 x 480, 16:9, p8b, mono [Video, 27'31", 854 x 480, 16:9, b8w, mono](#)

CINE ÁFRICA, 2012-2013

Vídeo, 7'34", 854 x 480, 16:9, p8b, mono [Video, 7'34", 854 x 480, 16:9, b8w, mono](#)

CINE BRASIL, 2012-2013

Vídeo, 15'10", 854 x 480, 16:9, p8b, mono [Video, 15'10", 854 x 480, 16:9, b8w, mono](#)

IPÊ-AMARELO, 2012-2013

Vídeo, 10'34", 854 x 480, 16:9, p8b, mono [Video, 10'34", 854 x 480, 16:9, b8w, mono](#)

Paulo Nimer Pjota

BAHIA E PORTUGAL, 2013
Instalação. Acrílico, esmalte sintético, lápis, caneta sobre tela e blocos de tijolo e concreto. Dimensão total: 252 x 168 cm [Installation. Acrylic, synthetic enamel, pencil, pen on canvas, brick and concrete slabs. Total size: 252 x 168 cm](#)

LISBOA, PORTO SEGURO, 2014

Instalação. Acrílica, lápis, caneta sobre tela e sacos de farinha, concreto e tijolo. Dimensão total: 305 x 297 cm [Installation. Acrylic, pencil, pen on paper and flour bags, concrete, and brick. Total size: 305 x 297 cm](#)

Coleção particular [Private collection](#)

Pilar Mata Dupont

PURGATORIO, 2014

Videoinstalação, 11', cor, mono. TV de tubo 38 polegadas, sofá, tapete [Video installation, 11', color, mono. 38" CRT TV set, sofa, rug](#)

Rafael RG

DITO ESCURO (PROJETO ARQUIVO MESTIÇO), 2013-2014

Instalação. Reproduções fotográficas de materiais do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Biblioteca Nacional de la República Argentina e Fundação Biblioteca Nacional. 12 molduras de 25 x 35 x 4 cm, 8 placas de acrílico de 10 x 25 cm x 3 mm [Installation. Photographic reproductions of material from the Public Archive of the State of São Paulo, the National Library of the Republic of Argentina, and the National Library Foundation. 12 frames measuring 25 x 35 x 4 cm each, 8 acrylic plates measuring 10 x 25 cm x 3 mm each](#)

[Photographic reproductions of material from the Public Archive of the State of São Paulo, the National Library of the Republic of Argentina, and the National Library Foundation. 12 frames measuring 25 x 35 x 4 cm each, 8 acrylic plates measuring 10 x 25 cm x 3 mm each](#)

Com colaborações de [With the collaboration of](#) Luiz Vieira, Ilana Tschiptschin

Roberto Santaguida

GORAN, 2014

Vídeo, 10'38", 1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo [Video, 10'38", 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Rodolpho Parigi

FANCY EM PYETÃ SEGUNDO ATO, 2015

Performance, 60'
Escultura. Chapa metálica, 1,90 x 1,30 x 1,30 m (aprox.) [Sculpture. Metal sheet, 1.90 x 1.30 x 1.30 m \(approx.\)](#)

Rodrigo Cass

DÉCOUVERTE DES AMÉRICAINS, 2013

Vídeo, 28'14", 1920 x 1080, 3:2, cor, estéreo [Video, 28'14", 1920 x 1080, 3:2, color, stereo](#)

Roy Dib

A SPECTACLE OF PRIVACY, 2014

Videoinstalação em três canais, 9'30", p8b, estéreo [Three-channel video installation, 9'30", b8w, stereo](#)

MONDIAL 2010, 2014

Vídeo, 19'16", 1920 x 1080, 16:9, cor, estéreo [Video, 19'16", 1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Runo Lagomarsino

FOLLOWING THE LIGHT OF THE SUN, I ONLY DISCOVERED THE GROUND, 2012-14

Projeção DIA em loop, 20 imagens originais, som, Hino Nacional Russo (versão instrumental), carimbo [DIA projection loop, 20 original images, sound, The Russian National Anthem \(instrumental version\), stamp](#)

Cortesia do artista | [Courtesy](#) the artist; Nils Staerk, Copenhagen; Mendes Wood DM, São Paulo

SLINKO

GHOST LOOKING FOR ITS SPIRIT, 2012
Vídeo, 3'43", 1440 x 1080, 16:9, cor,
estéreo [Video, 3'43", 1440 x 1080,](#)
[16:9, color, stereo](#)

Créditos | [Credits](#) Matt Ager, Jesus
Benavente, Barnett Cohen, Chaja
Hertog, Lilly McElroy, Michael
Ludwig, Nir Nadler, Sarah Workneh

Solon Ribeiro

MYXOMATOSIS, 2008
Vídeo, 4'28", 1920 x 1080, 16:9, cor,
estéreo [Video, 4'28", 1920 x 1080,](#)
[16:9, color, stereo](#)

Tatiana Fuentes Sadowski

LA HUELLA, 2012
Vídeo, 18', 16 mm transferido para
HD, 1280 x 720, 4:3, p&b, estéreo
[Video, 18', 16 mm transferred to HD](#)
[video, 1280 x 720, 4:3, b&w, stereo](#)

Taus Makhacheva

GAMSUTL, 2012
Vídeo, 16'01", 1920 x 1080, 16:9,
cor, estéreo [Video, 16'01",](#)
[1920 x 1080, 16:9, color, stereo](#)

Tiécouira N'Daou

DANSE DES MASQUES EN PAYS DOGON, 2014
Vídeo, 9'40", 1920 x 1080, 16:9, cor,
estéreo [Video, 9'40", 1920 x 1080,](#)
[16:9, color, stereo](#)

Vera Chaves Barcellos

A DEFINIÇÃO DA ARTE, 1996
Vídeo, 24'49", 720 x 480, 4:3, cor,
estéreo [Video, 24'49", 720 x 480,](#)
[4:3, color, stereo](#)

Viktorija Rybakova

00, A PREVIEW, 2013
Vídeo, 3'30", 1280 x 720, 16:9, cor,
estéreo [Video, 3'30", 1280 x 720,](#)
[16:9, color, stereo](#)

Waléria Américo

PENDULAR, 2014

Da série [From the series](#) **Projeto**
Amplitude

Vídeo, 5'35", 1920 x 1080, 16:9, cor,
estéreo [Video, 5'35", 1920 x 1080,](#)
[16:9, color, stereo](#)

Performance Waléria Américo

Fotografia [Cinematography](#) Waléria

Américo, José Chaves | **Som** [Sound](#)

Joana Guerra, Thelmo Cristovam,

Waléria Américo **Edição** [Editors](#)

Waléria Américo, Marco Rudolf

Agradecimentos [Acknowledgements](#)

Gemma Noris, João Rodrigues,

Boris Martins Nunes

PROJETOS COMISSIONADOS | COMMISSIONED PROJECTS

Carlos Monroy

**LLORANDO SE FOI. O MUSEU DA LAMBADA.
IN MEMORIAM DE FRANCISCO "CHICO"
OLIVEIRA**, 2015

Instalação. Projeções, televisores de tubo 14', figurinos, objetos e expositores diversos. Documentário: 50', cor, estéreo. Obra comissionada pelo 19º Festival de Arte

Contemporânea Sesc_Videobrasil
Installation. Projections, 14' CRT TV sets, assorted costumes, objects, and exhibitors. Documentary film: 50', color, stereo. Artwork commissioned by the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil

**Assistente de projeto Project
assistant** Boris Leonardo

Restrepo Vargas | **Agradecimentos
Acknowledgements** Sol A. Calle,
Los Kjarkas, Oficina Cultural Oswald
de Andrade, Grupo Folklórico Cultural
Kantuta, Projeto Sí, Yo Puedo,
Café Colombiano

Cristiano Lenhardt

SUPERQUADRA-SACI, 2015

Vídeo, 20', cor, estéreo. Obra comissionada pelo 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil
Video, 20', color, stereo. Artwork commissioned by the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil

Agradecimentos Acknowledgements

Centro Dragão do Mar de Arte e

Cultura, Porto Iracema das Artes,
Museu de Arte Contemporânea do Ceará,
Barbara Wagner, Francisco Baccaro,
Jonathas de Andrade, Lia Letícia,
Luiz Roque

Keli-Safia Maksud

MITUMBA, 2015

Instalação. Tecidos, água sanitária, sabão, tina, plataforma de MDF, sistema hidráulico. Obra comissionada pelo 19º Festival de Arte

Contemporânea Sesc_Videobrasil
Installation. Textiles, bleach, soap, tin, MDF, hydraulic system | Artwork commissioned by the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil

**Assistente de produção | Production
assistant** Alex Nagy

Ting-Ting Cheng

THE ATLAS OF PLACES DO NOT EXIST, 2015

Instalação. Livros, mesa, bancos e poltronas. Obra comissionada pelo 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil

Installation. Books, desk, benches, and armchairs. Artwork commissioned by the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil

ARTISTAS PREMIADOS | AWARDED ARTISTS

Hui Tao | *Talk about Body*
GRANDE PRÊMIO | [GRAND PRIZE](#)

Haroon Gunn-Salie | *Sunday Best*
PRÊMIO SP-ARTE/VIDEOBRASIL | [SP-ARTE/VIDEOBRASIL RESIDENCY PRIZE](#)

Clara Ianni | *Forma livre e Linha*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA A-I-R LABORATORY | [A-I-R LABORATORY RESIDENCY PRIZE](#)

Paulo Nazareth | *L'Arbre D'Oublier, Cine África, Cine Brasil e Ipê-amarelo*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARQUETOPIA_VIDEOBRASIL | [ARQUETOPIA_VIDEOBRASIL RESIDENCY PRIZE](#)

Luciana Magno | *Trans Amazônica*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA DELFINA_VIDEOBRASIL | [DELFINA_VIDEOBRASIL RESIDENCY PRIZE](#)

Karolina Bregula | *Fire-Followers*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA RES ARTIS | [RES ARTIS RESIDENCY PRIZE](#)

Aline X, Gustavo Jardim | *Tocaia*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA RES ARTIS | [RES ARTIS RESIDENCY PRIZE](#)

Maya Watanabe | *Escenários II*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA RES ARTIS | [RES ARTIS RESIDENCY PRIZE](#)

Köken Ergun | *Bayrak (The Flag)*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA CHINA ART FOUNDATION | [CHINA ART FOUNDATION RESIDENCY PRIZE](#)

Roy Dib | *A Spectacle of Privacy*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA VILA SUL – GOETHE-INSTITUT | [VILA SUL – GOETHE-INSTITUT RESIDENCY PRIZE](#)

Pilar Mata Dupont | *Purgatorio*
PRÊMIO DE RESIDÊNCIA WEXNER CENTER FOR THE ARTS | [WEXNER CENTER FOR THE ARTS RESIDENCY PRIZE](#)

Taus Makhacheva | *Gamsutl*
MENÇÃO HONROSA | [HONORABLE MENTION](#)

Michael MacGarry | *Excuse Me, While I Disappear*
MENÇÃO HONROSA | [HONORABLE MENTION](#)

Ali Cherri | *The Disquiet*
MENÇÃO HONROSA | [HONORABLE MENTION](#)

P. 241

Entrada 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil | 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil entrance. Sesc Pompeia, São Paulo

P. 242-255

Vistas da exposição Panoramas do Sul | Obras selecionadas [Views of the Southern Panoramas | Selected Works exhibition](#). Área de Convivência, Sesc Pompeia, São Paulo

P. 256-257

Rodolpho Parigi. *Fancy em Pietà segundo ato*. Performance. Com [with Igor Maximiliano](#). Panoramas do Sul | Obras selecionadas | [Southern Panoramas | Selected Works](#). Área de Convivência, Sesc Pompeia, São Paulo

P. 258

Vostok_Cineperformance. Leticia Ramos. Panoramas do Sul | Obras selecionadas [Southern Panoramas | Selected Works](#). Teatro | [Theatre](#), Sesc Pompeia, São Paulo

P. 259

Afroditi Psarra. *Oiko-Nomic Threads*. Performance. Panoramas do Sul | Obras selecionadas [Southern Panoramas | Selected Works](#). Área de Convivência, Sesc Pompeia, São Paulo

P. 260-263

Mitumba, de [by Keli-Safia Maksud](#). Exposição Panoramas do Sul | Projetos comissionados [Southern Panoramas | Commissioned Works exhibition](#). Galpão VB, São Paulo

P. 264-265

Superquadra-saci. Cristiano Lenhardt. Panoramas do Sul | Projetos comissionados [Southern Panoramas | Commissioned Works](#). Galpão VB, São Paulo

P. 266-267

The Atlas of Places Do Not Exist. Ting-Ting Cheng. Panoramas do Sul | Projetos comissionados [Southern Panoramas | Commissioned Works](#). Galpão VB, São Paulo

P. 268-271

Llorando se foi. O museu da lambada. In memoriam de Francisco "Chico" Oliveira. Carlos Monroy. Performance, instalação. [Installation](#). Panoramas do Sul | Projetos comissionados [Southern Panoramas | Commissioned Works](#). Galpão VB, São Paulo

P. 272

No alto, a curadora geral Solange O. Farkas e o júri [On top, chief curator Solange O. Farkas and the jury](#): Hoor Al-Qasimi, N'Goné Fall, Till Fellrath, Priscila Arantes, Sofia Hernández Chong Cuy. Abaixo, curadores convidados e artistas da exposição [Projetos comissionados | Below, guest curators and artists in the Commissioned Projects exhibition](#): Bernardo José de Souza, Ting-Ting Cheng, Christiano Lenhardt, João Laia, Carlos Monroy, Keli-Safia Maksud, Júlia Rebouças, Bitu Cassundé

Todas as imagens de obras aparecem por cortesia dos artistas, exceto: [All images of artworks appear courtesy of the artists, except for](#):

p. 25

Foto | [Photo](#) Bianca Moreno

p. 29

Cortesia do artista e | [Courtesy the artist and](#) Galerie Imane Farès

p. 49

Cortesia do artista e | [Courtesy the artist and](#) Galeria Luisa Strina

p. 77

Cortesia | [Courtesy](#) Galería Maisterravalbuena, Madri | [Madrid](#); Galerie Antoine Levi, Paris

p. 193

Foto [Photo](#) Gustavo Schlittler Rodrigues. Performance. Exposição [Exhibition](#) TRANSPERFORMANCE #3 – Oi Futuro – Flamengo, Rio de Janeiro. Curadoria | [Curator](#) Luisa Duarte

p. 241-272

Fotos [Photos](#) © Everton Ballardin

p. 275, 281, 287, 293

Fotos [Photos](#) Maria Farkas, Marcelo Moraes, Thiago Villas-Boas

19º FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEBRASIL |
19TH CONTEMPORARY ART FESTIVAL SESC_VIDEBRASIL

DIREÇÃO E CURADORIA GERAL |
DIRECTOR AND CHIEF CURATOR
Solange O. Farkas

ASSISTENTE DA DIREÇÃO |
ASSISTANT TO THE DIRECTOR
Camila Schmidt Veiga

DIREÇÃO DE PROGRAMAÇÃO |
PROGRAMME DIRECTOR
Thereza Farkas

ASSISTENTES DA PROGRAMAÇÃO |
PROGRAMME ASSISTANTS
Luiza Brenner, Naiade Margonar

CURADORES CONVIDADOS |
GUEST CURATORS
Bernardo José de Souza, Bitu
Cassundé, João Laia, Júlia Rebouças

CURADORIA EXPOSIÇÃO
PARALELA | **PARALLEL
EXHIBITION CURATOR**
Diego Matos

CURADORIA DO SEMINÁRIO |
SEMINAR CURATOR
Sabrina Moura

JÚRI DE PREMIAÇÃO |
AWARD JURY
Hoor Al-Qasimi, N'Goné Fall, Priscila
Arantes, Sofia Hernandez Chong
Cuy, Till Fellrath/Sam Bardaouil

PRÊMIOS DE RESIDÊNCIA |
RESIDENCY PRIZES
A-I-R Laboratory, Prêmio de
Residência A-I-R Laboratory |
A-I-R Laboratory Residency Prize
Arquetopia, Prêmio de Residência
Arquetopia_Videobrasil |
**Arquetopia_Videobrasil
Residency Prize**
Delfina Foundation, Prêmio de
Residência Delfina_Videobrasil |
Delfina_Videobrasil Residency Prize

Djerassi Resident Artists Program,
Prêmio de Residência Res Artis |
Res Artis Residency Prize
Kooshk Residency, Prêmio
de Residência Res Artis |
Res Artis Residency Prize
Kyoto Art Center, Prêmio
de Residência Res Artis |
Res Artis Residency Prize
Red Gate Residency, Prêmio de
Residência China Art Foundation |
**China Art Foundation
Residency Prize**
Residência Vila Sul, Prêmio de
Residência Vila Sul – Goethe-Institut |
**Residence Vila Sul – Residence Vila
Sul – Goethe Institut Residency Prize**
Wexner Center for the Arts: Prêmio
de Residência Wexner Center for
the Arts | **Wexner Center for the
Arts Residency Prize**

PRÊMIO ESPECIAL |
SPECIAL PRIZE
Prêmio SP-Arte/Videobrasil |
SP-Arte/Videobrasil Prize

TROFÉU | **TROPHY**
Efrain Almeida

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO |
PRODUCTION COORDINATORS
Adriano Alves Pinto, Rafael Moretti

COORDENAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES |
EXHIBITIONS COORDINATOR
Marcos Farinha

COORDENADORA ASSISTENTE |
ASSISTANT COORDINATOR
Cassia Rossini

PRODUTORAS | **PRODUCERS**
Carolina Câmara (acervo | **archive**),
Karen Keppe (performances) Márcia
Vaz (projetos comissionados |
commissioned projects),

Maria Chiaretti (artistas convidados
| **guest artists**)

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO |
ASSISTANT PRODUCERS
Elton de Almeida, Guilherme Godoy,
Paulo Menezes

LOGÍSTICA | **LOGISTICS**
Sylvia Monasterios

ASSISTENTE | **ASSISTANT**
Gustavo Angimahtz

IDENTIDADE VISUAL E PROJETO
GRÁFICO | **VISUAL IDENTITY
AND GRAPHIC DESIGN**
Angela Detanico, Rafael Lain

DIREÇÃO DE ARTE
E DIAGRAMAÇÃO |
ART DIRECTION AND DESIGN
Carla Castilho, Lia Assumpção |
Janela Estúdio, Maria Mello
(Arte | **Design**), Lívia Giuliane
da Silva (Assistente | **Assistant**)

COORDENAÇÃO EDITORIAL |
EDITORIAL COORDINATOR
Teté Martinho

EDITOR-ASSISTENTE |
ASSISTANT EDITOR
Gabriel Bogossian

PRODUÇÃO EDITORIAL |
EDITORIAL PRODUCER
Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE DE
PRODUÇÃO EDITORIAL |
EDITORIAL ASSISTANT
Juliana Caffé

PRODUÇÃO GRÁFICA |
GRAPHIC PRODUCTION
Prata da Casa

COORDENAÇÃO DE ARQUIVO
E PESQUISA | [ARCHIVE AND
RESEARCH COORDINATOR](#)

Diego Matos

PESQUISADOR | [RESEARCHER](#)
Ruy Ludovice

ASSISTENTES DE PESQUISA |
[RESEARCH ASSISTANTS](#)
Juliana Costa, Régis Alves

AUDIOVISUAL
Leonardo Zerino, Samuel de Castro

PROGRAMAÇÃO VIDEOTECA |
[VIDEO LIBRARY PROGRAMMER](#)
Andrei Thomaz

CONSULTOR TÉCNICO |
[TECHNICAL CONSULTANT](#)
Marcos Santos

PRODUTOR TÉCNICO |
[TECHNICAL PRODUCER](#)
Anderson Araújo

PESQUISA PLATAFORMA:VB |
[PLATFORM:VB RESEARCHERS](#)
Isabella Lenzi, Régis Alves,
Ruy Ludovice

AÇÃO EDUCATIVA |
[EDUCATIONAL ACTIONS](#)
Zebra 5

COORDENAÇÃO
DE COMUNICAÇÃO |
[COMMUNICATIONS
COORDINATOR](#)
Ana Paula Vargas

REDAÇÃO | [STAFF WRITER](#)
Deborah Moreira

DESENVOLVIMENTO WEB |
[WEB DEVELOPMENT](#)
Eduardo Haddad

MÍDIAS SOCIAIS | [SOCIAL MEDIA](#)
Kátia König

DESIGN
Lila Botter

ASSISTENTE | [ASSISTANT](#)
Cecília Ungaretti

PRODUÇÃO DE COMUNICAÇÃO |
[COMMUNICATIONS PRODUCER](#)
Isolda Libório

ESTAGIÁRIA | [INTERN](#)
Mariana Tessitore

FOTÓGRAFOS |
[PHOTOGRAPHERS](#)
Denise Andrade, Everton Ballardin,
Iara Morselli, Tiago Lima

ASSESSORIA DE IMPRENSA |
[PRESS RELATIONS](#)
A4 Comunicação

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL |
[AUDIOVISUAL PRODUCTION](#)
Mira Filmes

PROJETO ARQUITETÔNICO E
CENOGRAFIA | [ARCHITECTONIC
AND SCENOGRAPHIC DESIGN](#)
André Vainer Arquitetos |
Tiago Wright, Thais Marcussi,
Fernanda Jozsef

PROJETO DE ILUMINAÇÃO |
[LIGHTING DESIGN](#)
Design da Luz Estúdio |
Fernanda Carvalho

ASSISTENTES | [ASSISTANTS](#)
Charly Ho, Renata Fongaro

PROJETO DE ELÉTRICA
E SEGURANÇA | [ELECTRICS
AND SAFETY](#)
Hit Engenharia

PROJETO DE ESTRUTURA |
[STRUCTURAL PROJECT](#)
Arquimedes Costa
Engenharia Estrutural

MONTAGEM DE OBRA |
[WORK ASSEMBLY](#)
Estúdio Guaiamum – Pablo Vilar

AUDIO E VÍDEO |
[AUDIO AND VIDEO](#)
Maxi Áudio Luz Imagem

ILUMINAÇÃO | [LIGHTNING](#)
Piaf Eventos

CENOTECNIA | [SET CONSTRUCTION](#)
EPROM Expositores

SINALIZAÇÃO | [WALL PANELS](#)
Arte Viva Serigrafia

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA
| [MANAGEMENT COORDINATOR](#)
Jô Lacerda

ASSISTENTES ADMINISTRATIVAS |
[MANAGEMENT ASSISTANTS](#)
Divy Cristina, Marcella G. Mello

ASSESSORIA JURÍDICA |
[LEGAL ADVISOR](#)
Olivieri Associados

EXPOSIÇÃO PROJETOS
COMISSIONADOS |
[COMMISSIONED PROJECTS
EXHIBITION](#)

MAKING OF
Maria Farkas, Marcelo Moraes,
Thiago Villas-Boas

MONTAGEM | [GENERAL SET-UP](#)
Alexeim Colin Lobo,
Thiago H. Strassalano

ELÉTRICA | [ELECTRICAL SET-UP](#)
Antônio Cláudio Santana da Silva,
Marcos Antônio Santana da Silva,
Marcos Santana da Silva

EXECUÇÃO ILUMINAÇÃO |
[LIGHTING SET-UP](#)
Toni Gorbi

GRIDE | [LIGHTING GRID](#)
Cinecidade

CENOTECNIA |
[SET CONSTRUCTION](#)
Metro Cenografia

ÁUDIO | [AUDIO](#)
Fusionáudio

VÍDEO | [VIDEO](#)
ON Projeções

**PUBLICAÇÃO PANORAMAS DO SUL
OBRAS SELECIONADAS E
PROJETOS COMISSIONADOS |
SOUTHERN PANORAMAS
SELECTED WORKS AND
COMMISSIONED PROJECTS
PUBLICATION**

COORDENAÇÃO E EDIÇÃO
DE TEXTO | **COORDINATOR
AND TEXT EDITOR**
Teté Martinho

EDITOR-ASSISTENTE |
ASSISTANT EDITOR
Gabriel Bogossian

TEXTOS | **TEXT**
Bernardo José de Souza,
Bitu Cassundé, João Laia,
Júlia Rebouças, Solange O. Farkas

PROJETO GRÁFICO |
GRAPHIC DESIGN
Angela Detanico, Rafael Lain

DIREÇÃO DE ARTE
E DIAGRAMAÇÃO | **ART
DIRECTION AND DESIGN**
Carla Castilho, Lia Assumpção |
Janela Estúdio, Maria Mello (Arte |
Design), Lívia Giuliane da Silva
(Assistente | **Assistant**)

TRADUÇÕES | **TRANSLATIONS**
Alexandre Barbosa de Souza,
Anthony Doyle

REVISÃO | **COPY PROOFREADING**
Regina Stocklen

PRODUÇÃO EDITORIAL |
EDITORIAL PRODUCER
Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE | **ASSISTANT**
Juliana Caffé

PRODUÇÃO GRÁFICA |
GRAPHIC PRODUCTION
Prata da Casa

TRATAMENTO DE IMAGEM |
IMAGE RETOUCHING
Prata da Casa

**AGRADECIMENTOS |
ACKNOWLEDGEMENTS**

Acervo Sandra & Márcio, Adrian
Cooper, Airton Uwera, Alberto
Setúbal, A Mutual Respect Productions,
Andrés Hernández, Antonio Skaf, Bel
Paoliello, BLAIN|SOUTHERN Gallery,
Bruno Assami, Camila Butcher, Cao
Guimarães, Carlos Murta, Carlos Nader,
Cecília Ribeiro, Cibele de Lima Galvão,
Claudia Aravena, Cláudio Lima, Clive
Van Den Berg, Confetti, Cristiano
Lenhardt, Danilo de Castro, Eduardo
Brandão, Elena Micheletti, Emanuel
Araujo, Escola Porto Iracema das Artes
(Fortaleza), Fabio Cypriano, Fernanda
Sobreira, Fondation Festival sur le Niger
(Mali), Frances Reynolds, Francisco
Horta, Gabriel Acevedo, Galeria Mendes
Wood DM, Galería Saro León, Galerie
Antoine Levy (França), Geraldo Anhaia
Mello (*in memoriam*), Gerson de
Oliveira/Ovo, Graça Bueno, Guilherme
Paoliello, Gustavo Medlam, Ilária
Africano, Inês da Silva, Isabel Diegues,
Ivi Roberg, João Moreira Salles, Jorge
Mendes de Alexandria, José Gerardo
Traslosheros Hernández, Juliano Ribeiro
Salgado, Karim Aïnouz, Katharina
von Ruckteschell-Katte, Koyo Kouoh,
Laetitia Catoir, Laura Guobuzaité,
Leticia Pellegrini, Lorena Vicini, Luis
Fernandes de Oliveira, Luis Gerardo
Hernández Madrigal, Luiz Cury, Luiz
Rangel, Malek Bensmail, Marcellvs
L., Marcelo Gomes, María del Socorro
Rodríguez Domínguez, Maria Farkas,
Maria Lucia Farinha Verissimo, Marie
Tchillan, Mark Ament, Martin Bach,
Moisés Patrício, Mônica Nador, Museu
Afro Brasil, Nina Farkas, Nurit Sharett,
Oficina Cultural Oswald de Andrade,
Paulo Petrarca, Paulo Régis,
Pedro Farkas, Primo Marella Gallery,
Rita Moreira, Robert & Rene Drake,
Sandra Kogut, Silvia Rettmann,
Simona Janavicius Romero,
Tanya Zimmermann, Telma Baliello,
The Otolith Group, Tofiq House,
Yasmine Sterea, Yusuf Elemen

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

DIREÇÃO | DIRECTION

DIREÇÃO GERAL |
GENERAL DIRECTOR
Solange O. Farkas

ASSISTENTE | ASSISTANT
Camila Schmidt Veiga

PROGRAMAÇÃO | PROGRAMME

DIREÇÃO | DIRECTOR
Thereza Farkas

ASSISTENTE | ASSISTANT
Naiade Margonar

PRODUÇÃO | PRODUCTION

COORDENAÇÃO | COORDINATOR
Rafael Moretti

PRODUÇÃO DE ARQUIVO
E PESQUISA | PRODUCTION
OF ARCHIVE AND RESEARCH
Carolina Câmara

PRODUÇÃO EDITORIAL |
EDITORIAL PRODUCTION
Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO |
PRODUCTION ASSISTANT
Juliana Caffé

ARQUIVO E PESQUISA | ARCHIVE AND RESEARCH

COORDENAÇÃO | COORDINATOR
Diego Matos

PESQUISADOR | RESEARCHER
Ruy Ludovice

AUDIOVISUAL
Leonardo Zerino, Samuel de Castro

PUBLICAÇÕES | PUBLICATIONS

COORDENAÇÃO | COORDINATOR
Teté Martinho

COMUNICAÇÃO | COMMUNICATIONS

COORDENAÇÃO | COORDINATOR
Ana Paula Vargas

REDAÇÃO | STAFF WRITER
Deborah Moreira

DESENVOLVIMENTO WEB |
WEB DEVELOPMENT
Eduardo Haddad

DESIGN
Lila Botter

MÍDIAS SOCIAIS |
SOCIAL MEDIA
Kátia König

ADMINISTRATIVO | MANAGEMENT

COORDENAÇÃO | COORDINATOR
Jô Lacerda

ASSESSORIA JURÍDICA | LEGAL ADVISOR

Olivieri Associados

GALPÃO VB

ATENDIMENTO |
FRONT OF HOUSE
Marcella G. Mello

SALA DE LEITURA
E VIDEOTECA |
READING ROOM
AND VIDEO LIBRARY
Juliana Costa, Régis Alves

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO | SOCIAL SERVICE OF COMMERCE

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO | REGIONAL MANAGEMENT IN SÃO PAULO STATE

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL | **PRESIDENT OF THE REGIONAL BOARD**
Abram Szajman

DIRETOR REGIONAL | **REGIONAL DIRECTOR**
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDÊNCIAS | SUPERINTENDENTS

TÉCNICO SOCIAL | **TECHNICAL SOCIAL**
Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL | **SOCIAL COMMUNICATION**
Ivan Giannini

ADMINISTRATIVO | **ADMINISTRATION**
Luiz Deoclécio Massaro Galina

TÉCNICO E DE PLANEJAMENTO | **TECHNICAL AND PLANNING**
Sérgio José Battistelli

GERÊNCIAS | MANAGERS

ARTES VISUAIS E TECNOLOGIA | **VISUAL ARTS AND TECHNOLOGY MANAGER**
Juliana Braga de Mattos

ADJUNTA | **DEPUTY MANAGER**
Nilva Luz

ASSISTENTES | **ASSISTANTS**
Juliana Okuda Campaneli,
Melina Izar Marson

ARTES GRÁFICAS | **GRAPHIC DESIGN MANAGER**
Hélcio Magalhães

ADJUNTA | **DEPUTY MANAGER**
Karina Musumeci

ASSISTENTES | **ASSISTANTS**
Denis Tchepeleutyky,
Rogerio Ianelli

DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS | **PRODUCTS DEVELOPMENT MANAGER**
Evelim Moraes

ADJUNTA | **DEPUTY MANAGER**
Andressa de Gois

DIFUSÃO E PROMOÇÃO | **PROMOTION AND DISTRIBUTION MANAGER**
Marcos Ribeiro de Carvalho

ADJUNTO | **DEPUTY MANAGER**
Fernando Fialho

ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO | **RESEARCH AND DEVELOPMENT MANAGER**
Marta Colabone

ADJUNTO | **DEPUTY MANAGER**
Iã Paulo Ribeiro

RELAÇÕES INTERNACIONAIS | **INTERNATIONAL RELATIONS MANAGER**
Áurea Vieira

ASSISTENTE | **ASSISTANT**
Heloisa Pisani

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO | SESC SÃO PAULO EDITIONS

GERENTE | **MANAGER**
Marcos Lepiscopo

ADJUNTA | **DEPUTY MANAGER**
Isabel M. M. Alexandre

COORDENAÇÃO EDITORIAL | **EDITORIAL COORDINATION**
Clívía Ramiro, Cristianne
Lameirinha, Francis Manzoni

PRODUÇÃO EDITORIAL | **EDITORIAL PRODUCTION**
Maria Elaine Andreati

COORDENAÇÃO GRÁFICA | **GRAPHIC COORDINATION**
Katia Verissimo

PRODUÇÃO GRÁFICA | **GRAPHIC PRODUCTION**
Fabio Pinotti

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO | **COMMUNICATIONS COORDINATION**
Bruna Zarnoviec Daniel

SESC POMPEIA | SESC POMPEIA

GERENTE | **MANAGER**

Elisa Maria Americano Saintive

ADJUNTO | **DEPUTY MANAGER**

Sérgio Pinto

EQUIPE SESC POMPEIA |

SESC POMPEIA STAFF

PROGRAMAÇÃO | **PROGRAMME**

Thiago Freire (Coordenação | **Coordinator**); Alcimar Frazão, Carol Barmell (Núcleo de Artes Visuais | **Visual Arts**); Cibele Camachi, Larissa Meneses (Núcleo Socioeducativo | **Educational Activities**)

COMUNICAÇÃO |

COMMUNICATION

Roberta Della Noce (Coordenação | **Coordinator**); Frederico Zarnauskas, Lara Pessoa (Supervisão Gráfica | **Graphic Supervision**); Fernanda Porta Nova, Igor Cruz (Assessoria de Imprensa | **Press Relations**)

INFRAESTRUTURA |

INFRASTRUCTURE

Marcelo Coscarella (Coordenação | **Coordinator**); Rafael Della Gatta (Produção | **Producer**)

ALIMENTAÇÃO | **CATERING**

Raquel Lopes Py

ATENDIMENTO | **PUBLIC SERVICES**

Cristina Tobias

ADMINISTRATIVO |

MANAGEMENT

Paulo Delgado

SERVIÇOS | **SERVICES**

Ricardo Herculano



Pois bem: ouvi uma vez contar que, na região de Náucratis, no Egito, houve um velho deus deste país, deus a quem é consagrada a ave que chamam íbis, e a quem chamavam Tauthos. Dizem que foi ele quem inventou os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, bem como o jogo das damas e dos dados, e, finalmente, fica sabendo, os caracteres gráficos. Nesse tempo, todo o Egito era governado por Tamuz, que residia no sul do país, numa grande cidade que os gregos designam por Tebas do Egito, onde aquele deus era conhecido pelo nome de Ámon. Tauthos encontrou-se com o monarca, a quem mostrou as suas artes, dizendo que era necessário dá-las a conhecer a todos os egípcios. Mas o monarca quis saber a utilidade de cada uma das artes e, enquanto o inventor as explicava, elogiava ou censurava, consoante as artes lhe pareciam boas ou más. Foram muitas, diz a lenda, as considerações que sobre cada arte Tamuz fez a Tauthos, quer condenando, quer elogiando. Mas, quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Tauthos: “Eis, ó Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios, pois com a escrita descobri o remédio para a memória”.

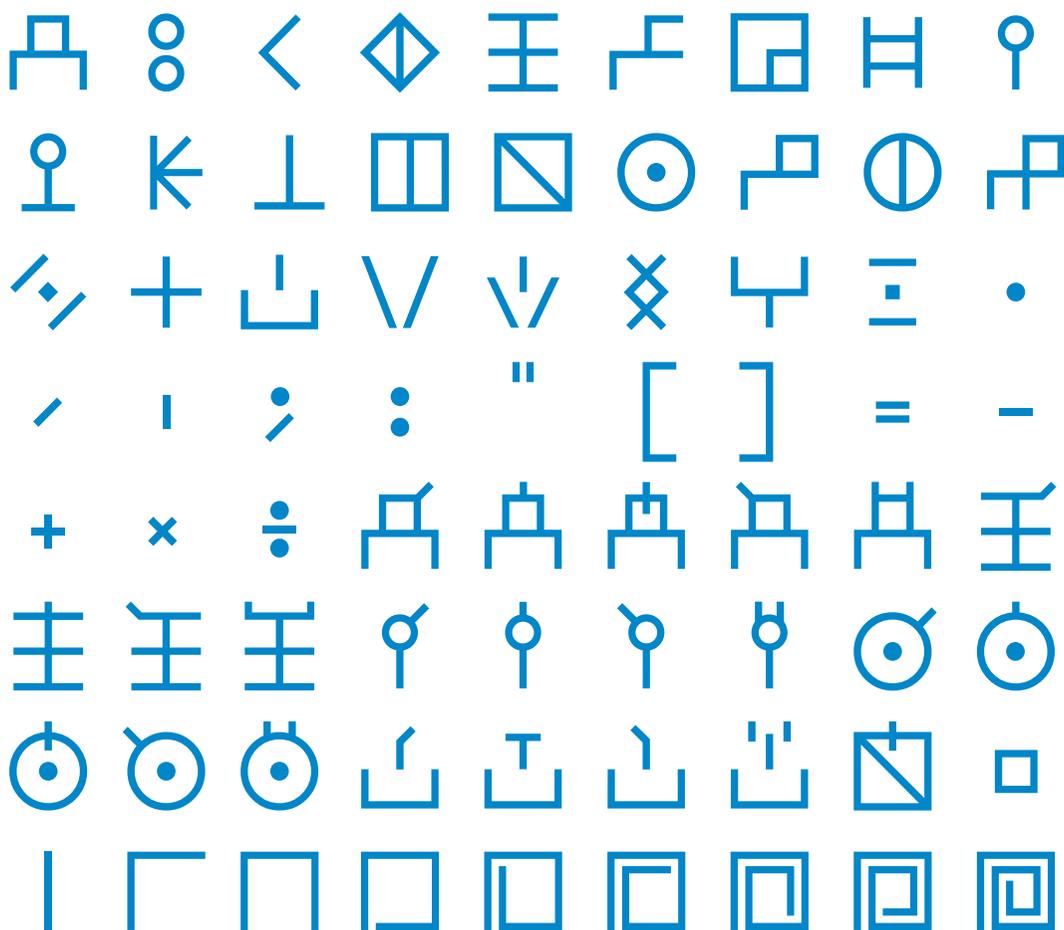
“Oh, Tauthos, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste um remédio para a memória, mas sim para a rememoração. Quanto à transmissão do ensino, transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria e não a sabedoria verdadeira, pois passarão a receber uma grande soma de informações, sem a respectiva educação! Não-de parecer homens de saber, embora não passem de ignorantes em muitas matérias, e no convívio insuportáveis, por consequência, tornar-se-ão sábios imaginários, em vez de sábios verdadeiros!”

Platão, Fedro



At the Egyptian city of Naucratis, there was a famous old god, whose name was Tauthos; the bird which is called the Ibis is sacred to him, and he was the inventor of many arts, such as arithmetic and calculation and geometry and astronomy and draughts and dice, but his great discovery was the use of letters. Now in those days the god Thamus was the king of the whole country of Egypt; and he dwelt in that great city of Upper Egypt which the Hellenes call Egyptian Thebes, and the god himself is called by them Ammon. To him came Theuth and showed his inventions, desiring that the other Egyptians might be allowed to have the benefit of them; he enumerated them, and Thamus enquired about their several uses, and praised some of them and censured others. But when they came to letters, This, said Theuth, will make the Egyptians wiser; it is a specific both for the memory and for the wit. Thamus replied: O most ingenious Theuth, the parent or inventor of an art is not always the best judge of the utility or inutility of his own inventions to the users of them. And in this instance, you who are the father of letters, from a paternal love of your own children have been led to attribute to them a quality which they cannot have; for this discovery of yours will create forgetfulness in the learners' souls, because they will not use their memories; they will trust to the external written characters and not remember of them- selves. The specific which you have discovered is an aid not to memory, but to reminiscence, and you give your disciples not truth, but only the semblance of truth; they will be hearers of many things and will have learned nothing; they will appear to be omniscient and will generally know nothing; they will be tiresome company, having the show of wisdom without the reality.

Plato, Phaedrus



TAUTOGRÁFICA, 2015. Angela Detanico, Rafael Lain. Fonte tipográfica desenhada para o 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, inspirada nas formas dos alfabetos fenício e arábico meridional, surgidos há mais de 3 mil anos, e suas ramificações em diferentes escritas, das tradicionais africanas – línguas berberes, da Etiópia e Eritreia – às recentes, como o Kikakui (Serra Leoa) e o Mandombe (Congo). A escrita teria sido criada por Tauthos, deus da tautologia e da imitação.

TAUTOGRÁFICA, 2015. Angela Detanico, Rafael Lain. Font designed for the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil inspired by the letterforms of the Phoenician and South Arabian alphabets that emerged some three thousand years ago, and their ancient and modern ramifications in various African forms of writing, such as Berber languages, and languages from Ethiopia and Eritrea, and the more recent Kikakui (Sierra Leone) and Mandombe (Congo). Legend has it that writing was created by Tauthos, the god of tautology and imitation.

REALIZAÇÃO | UNDERTAKING



APOIO INSTITUCIONAL | INSTITUTIONAL SUPPORT



APOIO CULTURAL | CULTURAL SUPPORT



COLABORAÇÃO | CONTRIBUTORS



Associação Cultural Videobrasil

Av. Imperatriz Leopoldina, 1150
Vila Leopoldina São Paulo SP BR
05305-002

Tel. +55 11 3645 0516

videobrasil.org.br

 /ACVideobrasil

   /videobrasil

Edições Sesc São Paulo

Rua Cantagalo, 74 – 13º/14º andares

03319-000 São Paulo SP Brasil

Tel. (55 11) 2227 6500

edicoes@edicoes.sescsp.org.br

sescsp.org.br/edicoes

    /edicoessescsp

Sesc Pompeia

Rua Clélia, 93

São Paulo, SP

Tel. (55 11) 3871 7700

sescsp.org.br/pompeia

   /sescpompeia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

P1949

Panoramas do sul: obras selecionadas e projetos comissionados /
curadoria de Bernardo José de Souza; Bitu Cassundé; João Laia;
Júlia Rebouças; Solange O. Farkas. – São Paulo: Edições Sesc
São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2015. –
320 p. il.: fotografias. Bilingue (português/inglês).

ISBN 978-85-69298-53-3

19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil

1. Arte Contemporânea. 2. Panoramas do Sul. 3. Obras
selecionadas. 4. Projetos comissionados. I. Título.
II. Subtítulo. III. Souza, Bernardo José de. IV. Cassundé, Bitu.
V. Laia, João. VI. Rebouças, Júlia. VII. Farkas, Solange O.
VIII. 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

CDD 700

Este livro foi composto em Fedra Mono, Brioni e Tautográfica,
e impresso pela Gráfica Pancrom em Alta Alvura 120 g/m²
e Couché brilho 115 g/m², em novembro de 2015.

LOGO FSC

