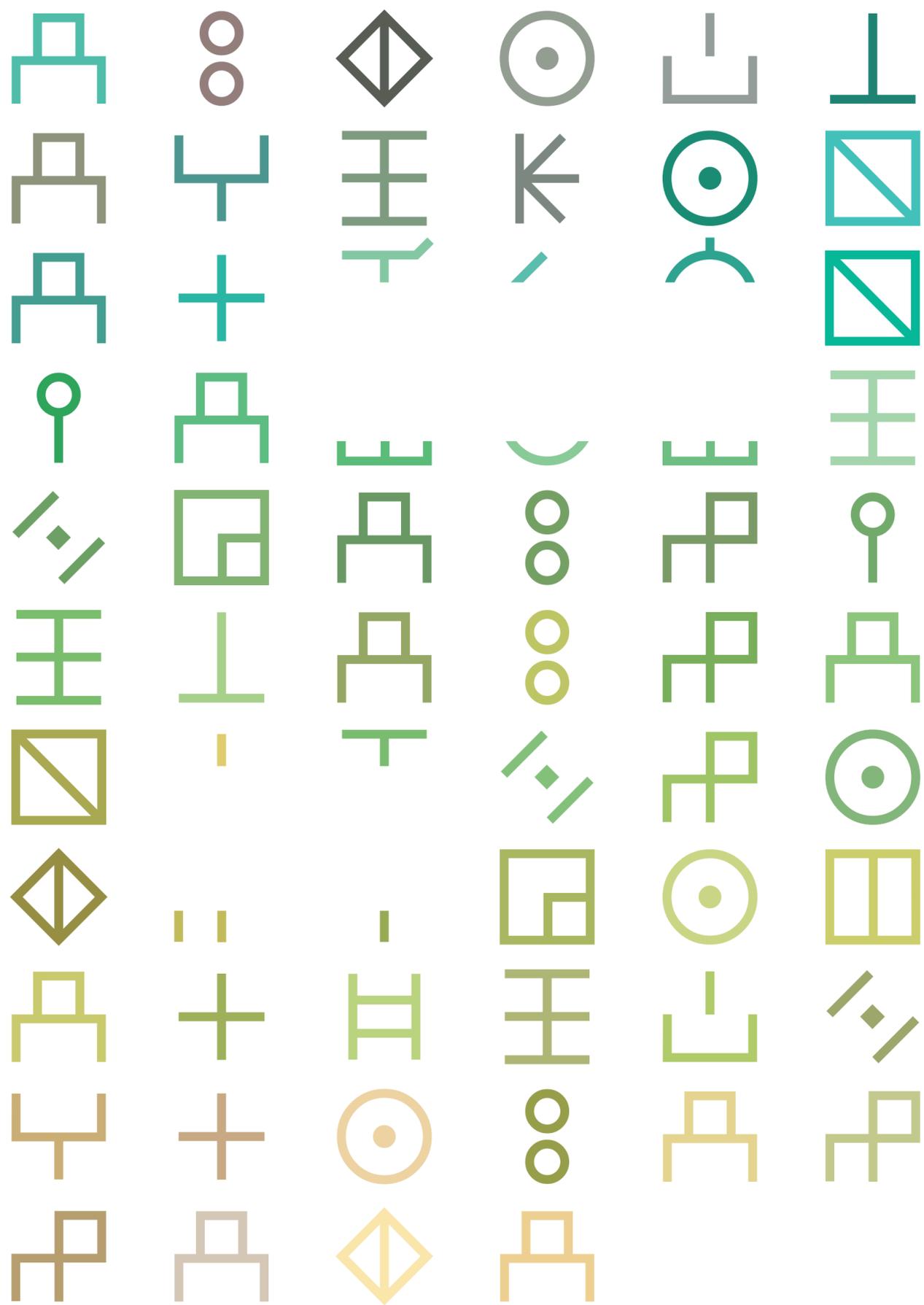


Abdoulaye  
Konaté  
Gomes  
Abrantes  
Rodrigo  
Mather  
Ytard  
Barra



19 FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORANEA SESAC ALDRONANST

sesac v3



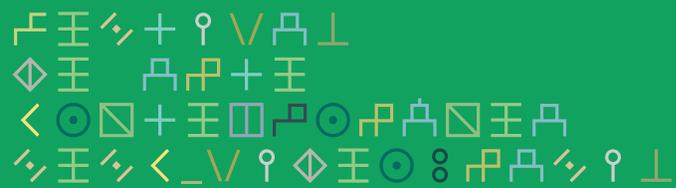
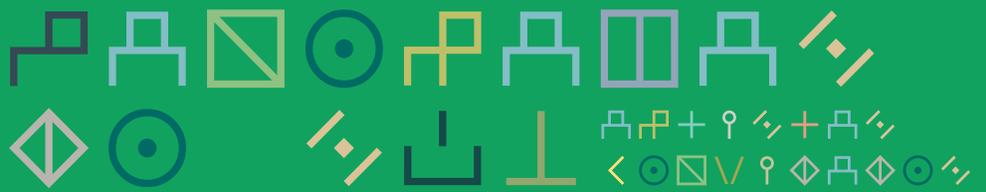
# PANORAMAS DO SUL ARTISTAS CONVIDADOS

PANORAMAS DO SUL ARTISTAS  
CONVIDADOS

**19** FESTIVAL  
DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA  
SESC\_VIDÉOBRASIL

edições  
**Sesc**

V)  
ASSOCIAÇÃO  
CULTURAL  
VIDÉOBRASIL





# PANORAMAS DO SUL ARTISTAS CONVIDADOS



FESTIVAL  
DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA  
SESC\_VIDEOBRASIL

edições  
**Sesc**



## 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.

**Daniilo 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.

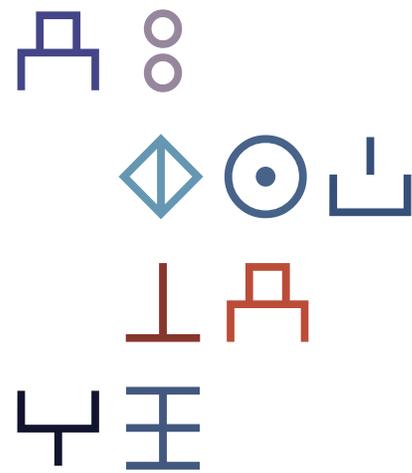
Desde 1992, a parceria do Sesc com a Associação Cultural Videobrasil atua na promoção e difusão dessa singularidade de expressões e conta com o engajamento de curadores, artistas e pesquisadores de diferentes territórios e culturas identificados com um Sul global. Tal iniciativa visa, ainda, fomentar 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.

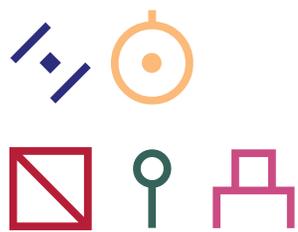
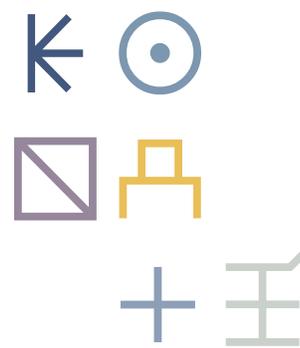
**Danilo Santos de Miranda**

Diretor Regional do Sesc São Paulo

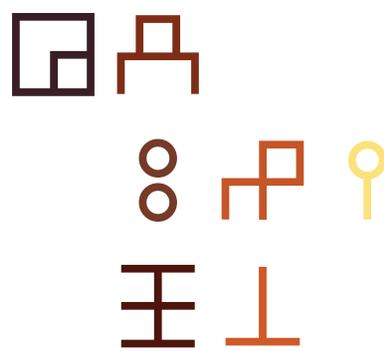
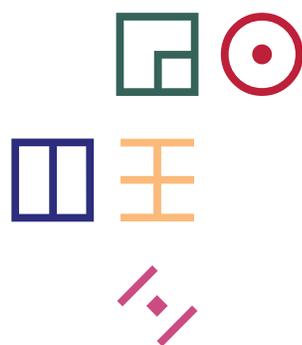
10 apresentação  
foreword



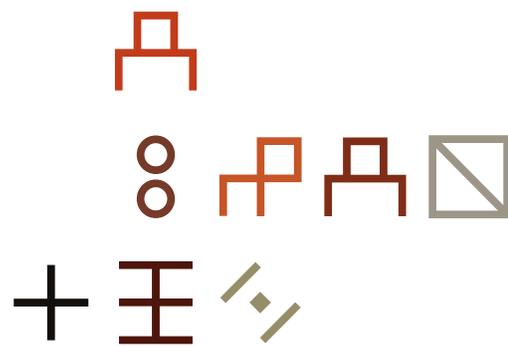
22 abdoulaye konaté

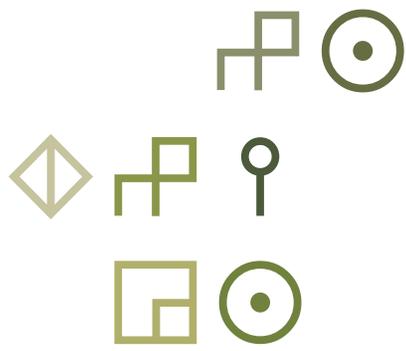


42 sônia gomes

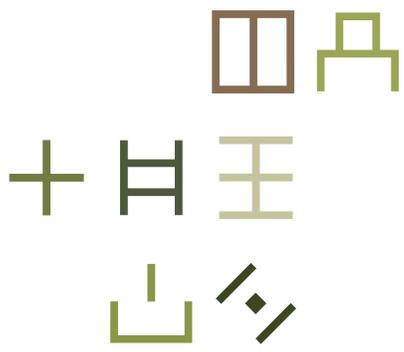


58 gabriel abrantés

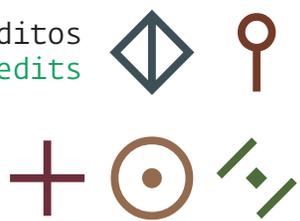




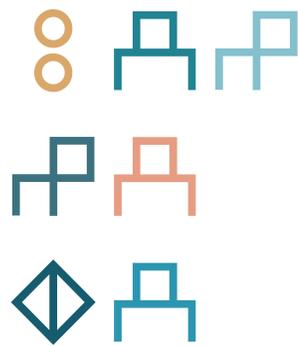
80 rodrigo matheus



118 créditos  
credits



98 yto barrada



124 tautográfica  
tautographic





**Panoramas do Sul | Artistas convidados** é uma das três publicações que integram o corpo de ações e conteúdos do 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (São Paulo, 2015). A ela, somam-se os livros **Panoramas do Sul | Obras selecionadas e projetos comissionados**, que mapeia e desdobra o conteúdo das duas exposições homônimas, e **Panoramas do Sul | Leituras | Perspectivas para outras geografias do pensamento**, coletânea de ensaios e manifestos que lidam com a ideia de um Sul geopolítico no âmbito da cultura.

**Southern Panoramas | Guest Artists** is one of the three publications that make up the scope of actions and content of the 19th Contemporary Art Festival Sesc\_Videobrasil (São Paulo 2015), alongside **Southern Panoramas | Selected Works and Commissioned Projects**, which maps and analyzes the content of the two eponymous exhibitions, and **Southern Panoramas | Readings | Perspectives for Other Geographies of Thought**, a collection of essays and manifestos on the notion of a geopolitical South, in the field of culture.

## FOREWORD

10

**The geopolitical bent that merges regions** with a colonial past into a heterogeneous but consonant group is an idea that has guided the Contemporary Art Festival Sesc\_Videobrasil since the 1990s. The **Southern Panoramas** exhibition, the Festival's kingpost, issues an open call to artists from these regions and forms a counterweight to recognized outputs worldwide, regardless of their origin. This counterbalancing endeavor has been reconfigured for the 19th edition, which expands the show's remit and name to three stand-alone exhibitions. The first two of these feature projects and works commissioned from Southern artists. In the third, the subject of the present publication, five guest artists draw upon manifold strategies to demonstrate southern artistic production's capacity to speak to the wider world and the emergence of this particular slant as a relevant thematic field.

It is no coincidence that the exhibition **Southern Panoramas | Guest Artists** leads with an African who is little known in Brazil but widely renowned on the international scene: Abdoulaye Konaté, from Mali. For obvious reasons, the continent's new production has been a subject of interest and research at Videobrasil. Within the context of a geopolitical South, Africa is something of a symbolic extreme, both in terms of the breadth and depth of the colonial impacts it endured—expressed in an entrenched legacy of political violence, exodus, and human rights abuses—and of its powerful but often overlooked contribution to art in general.

Konaté's expressive body of work—domestic African, not Diasporan—is emblematic of the quality of the art being produced on the continent today. It is also paradigmatic in the very particular way African artists manage to transmute traditional languages into a heavily engaged discourse at once poetic and bruising, urgent and steeped in ancestral meanings.

It's a contemporary strategy that has seen Konaté overreach the bounds of painting to engender a new language that blends his rigorous artistic training with elements of traditional Malian culture, especially textiles, which he developed a deep knowledge of whilst working at the Musée National du Mali. In his art, the extraordinary use of color and the obsessive quest for composition maintain a clearly politicized vim, openly committed to exposing Africa's most pressing issues and woes whilst underlining the universal nature of those same problems, namely, violence, Aids, the decimation of traditional cultures, and the tragedy that follows nationalist and religious conflict.

For this exhibition, Konaté created a set of three large-format tapestries inspired by an encounter he had with a Guarani Indian tribe in Ubatuba, on the São Paulo State coast, in 2014. Exuberant demonstrations of his characteristic ability to create worlds out of fabric, the pieces on show translate his

## APRESENTAÇÃO

**O viés geopolítico que aproxima** regiões de passado colonial em um heterogêneo conjunto de sotaques afins é uma ideia que guia o Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil desde os anos 1990. A mostra **Panoramas do Sul**, seu segmento fundador, parte de uma convocatória aberta apenas a artistas dessas regiões. A ela, contrapõem-se produções reconhecidas, independentemente de origem. Esse jogo de complementaridade se reconfigura na 19ª edição, que estende o escopo (e o nome) da mostra **Panoramas do Sul** a três exposições. As duas primeiras reúnem obras e projetos comissionados submetidos por artistas do Sul. Na terceira, objeto desta publicação, cinco artistas convidados atestam, com uma miríade de estratégias, a potência da produção que emerge do Sul para falar ao mundo, além da emergência desse viés como um relevante campo temático.

Não é à toa que a exposição **Panoramas do Sul | Artistas convidados** se constrói a partir da escolha de um artista africano amplamente reconhecido no circuito internacional, ainda que pouco visto no Brasil: o malinês Abdoulaye Konaté. No Videobrasil, a nova produção do continente tem sido objeto de atenção e pesquisa constantes, por motivos óbvios. No desenho de um Sul geopolítico, a África ocupa uma espécie de extremo simbólico, tanto pela extensão do impacto do colonialismo em seu território – expresso na herança renitente de violência política, êxodo e desrespeito aos direitos humanos – quanto por uma contribuição artística potente, porém frequentemente ignorada.

O expressivo corpo de trabalho de Konaté, que se tornou conhecido atuando a partir da África, e não da diáspora, é paradigmático da qualidade da arte produzida hoje no continente africano. Mas também fala da forma particular que seus artistas têm de transmutar linguagens tradicionais em um discurso fortemente engajado, ao mesmo tempo poético e contundente, urgente e carregado de ancestralidade. É uma estratégia contemporânea que leva Konaté a transpor o ambiente da pintura e engendrar uma nova linguagem, articulando sua rigorosa formação artística a elementos da cultura malinesa tradicional, notadamente a tapeçaria, que conheceu profundamente ao trabalhar no Musée National du Mali. Em sua obra, o extraordinário uso da cor e a busca obsessiva da composição não se desvinculam de um discurso politizado, abertamente comprometido a expor questões prementes e mazelas africanas, mas também universais: a violência, a aids, a dizimação de culturas tradicionais, as tragédias que derivam de conflitos nacionalistas ou religiosos.

Para a exposição, Konaté criou um conjunto de três tapeçarias de grandes dimensões inspiradas no encontro que teve, em viagem ao Brasil no fim de 2014, com uma tribo guarani de Ubatuba, no litoral norte de São Paulo. Exemplos exuberantes de sua forma característica de criar universos a partir de tecido,

concern for threatened indigenous cultures—which he made a point of addressing on his visit to Brazil—into a color scheme that is open to engagement with, and influence from, the Brazilian tribe’s robustly expressed cultural heritage. Sharing Konaté’s choice of textiles as an expressive domain is the Brazilian Sônia Gomes, born in Caetanópolis, Minas Gerais State, home to one of the country’s oldest textile companies, established in the 1870s. The artist, who has experienced many flashes of revolt throughout her life, tells of how she decided to run away from home as a child and gathered all her belongings into a truss. Her choice of essentials dispensed with utensils or personal effects. All she took with her were snippets of rag cloth, knitting, and denim. Bundled, twisted, and wrapped, that truss would return to her years later in seminal form as an artistic procedure. And not just the truss; other articles from her youth, such as her grandmother’s head cushion and wicker baskets, also found their way into the artist’s vocabulary. Interestingly, Gomes only uses items which she is given or finds. Her participation in the exhibition mainly extends to works from the *Torções* [Tor-

sions] series, produced between 2003 and 2009. Snatches of fabric in different colors and textures are wrapped around a wire structure and fixed in place using knots, tacks, or stretching. For the first time, in these works she experiments with a scale that challenges the intimacy of the body in order to lend emphasis to gestural affinity. Each bend or loop, each volume or cavity, each fabric or skin seems to speak of a subject in its singularity or a collective with a shared history or culture. Contrasting with the organicity of the artisanal techniques of Konaté and Gomes, Rodrigo Matheus requires the support of heavy engineering to hang drums and create structures out of scales, weights, and counterweights that dynamize his occupation of the Sesc Pompeia Warehouse, luring the public into a zone of instability that echoes the provisional and precarious nature of the economic and social relations that hold sway over the contemporary political debate. The work derives from the artist’s observation of the venue’s history and attempts to restore, physically, some of the legacy of “ruin” the city has endured over the last hundred years. The relationship between culture and nature and the hybrid forms that result from the meeting of organic

os trabalhos traduzem sua visão da questão das culturas indígenas ameaçadas – uma preocupação que tentou endereçar em sua visita ao país – em um cromatismo que se deixa envolver e influenciar pela herança cultural da tribo brasileira, expressa em uma estética que nada tem de frágil. Partilhando com Konaté a escolha dos têxteis como universo expressivo, a brasileira Sônia Gomes nasceu em Caetanópolis-MG, cidade marcada pela presença, a partir da década de 1870, de uma das primeiras fábricas de tecidos do Brasil. A artista conta que, ainda criança, decidiu fugir de casa; para tanto, enrolou e amarrou pedaços de tecido, formando uma trouxa, num arroubo de inconformidade que a acompanharia em diversos momentos de sua trajetória. Na nova vida que seu impulso infantil almejava, não cabiam utensílios ou pertences; apenas retalhos de chita, malha, brim.

Amarrada, torcida, enrolada, a trouxa de tecido seria retomada anos mais tarde como forma seminal de um pensamento e de um procedimento que conformariam a produção artística de Sônia Gomes. Não só as trouxas, mas também os patuás e rodilhas tramados pela avó fazem parte do vocabulário da artista, que usa pedaços de tecido de diferentes naturezas, sempre a ela doados ou por ela encontrados. Aqui, ela apresenta um conjunto de obras majoritariamente oriundo da série *Torções*, realizada entre 2003 e 2009.

Em uma estrutura de arame, são envoltos pedaços de tecido de cores e texturas distintas, presos por meio de nós, alinhavos ou pela tensão do material esticado. Pela primeira vez, ela experimenta uma escala que desafia a intimidade do corpo, para dar ênfase à afinidade do gesto. Cada curva ou reentrância, cada volume ou cavidade, cada tecido ou pele parece falar de um sujeito, em sua singularidade, ou de um coletivo que compartilha história e cultura.

A contrastar com a organicidade das técnicas artesanais exploradas por Konaté e Gomes, a obra do paulistano Rodrigo Matheus demanda engenharia pesada para suspender tambores e construir uma estrutura de balanços, pesos e contrapesos que dinamizam a ocupação do espaço do Galpão do Sesc Pompeia e lançam o público numa zona de instabilidade com possíveis paralelos na provisoriedade das relações econômicas e sociais que embalam o inconsistente debate político contemporâneo.

O trabalho deriva da observação da história do espaço, pretendendo devolver a ele parte do que o artista chama de “arruinamento” da cidade nos últimos cem anos. As relações entre cultura e natureza, e as formas híbridas que derivam do encontro entre matéria orgânica e produção material são

| □

material and manufactured goods set the tone for Matheus' work, in which the distance the contemporary man has put between himself and nature assumes forms that flirt with science fiction and conjure up a certain apocalyptic atmosphere. The banal, disposable fare of mass consumption shares the space with botanical specimens, architectural ruins, and the wastes of past industry.

However, when articulated through sculptural procedures, these elements engender dynamic and changing forms, many of which imitate natural organicity, while others establish a new architecture redolent of a world both familiar and strange. By creating sculptural works that reorganize space through their resignifications of the western symbolic repertoire, the artist develops a vocabulary all of his own, the semantics of which subverts not only the functions, but the iconic charge of the elements, objects, and images that make up the contemporary hermeneutic field.

The dynamics of representation and the impact the circulation of images has on contemporary identity building are the themes of choice of Yto Barrada, a French artist of Moroccan descent. Her *Wallpaper* (2001) is paradigmatic: the square format questions the typical horizontal-rectan-

gular visual language of a landscape, while the scene itself is two parts joined by a seam, interrupted halfway down with a peel-away tear. Wallpaper featuring far-off views is common in Moroccan stores and coffee shops. Daily contact with this sort of representation underlines the friction between real life and the desire to belong to another reality; the tear highlights the clash between the reality and fiction of a comfortable life waiting to cross over to the other side.

By contextualizing the landscape (and the dreams projected onto that imagined space) vis-à-vis a set of political issues that overarch private and collective dynamics, Barrada approaches photography as something constructed. In *A Life Full of Holes* (1998–2004), she invented a situation of apparent suspension prior to the onset of an unknown future at one of Europe's immigration flashpoints, the Strait of Gibraltar—in Greek myth, the place where the Pillars of Hercules separated Europe from Africa, marking the end of the known world and the beginning of the great beyond. The artist roots for cracks in banal images in order to give rise to understandings that question and transform stable positions; or speak of actions that, oscillating between the subtle and the direct, hide, at their core, a powerful subversive intent (take the Moroccan women who contraband products under the cover of their skirts in *The Smuggler*, 2006).

a tônica de seus trabalhos. Neles, a relação distanciada que o homem moderno travou com a natureza assume contornos que ora flertam com a ficção científica, ora com cenários precários dos quais emana uma certa aura apocalíptica. Bens de consumo de massa, banais e descartáveis, convivem com espécies botânicas, ruínas arquitetônicas ou refugos pesados da atividade industrial.

Ao serem articulados com procedimentos escultóricos, entretanto, engendram formas dinâmicas e mutantes, às vezes mimetizando a organicidade da natureza, em outras estabelecendo uma nova arquitetura que remete a um mundo ao mesmo tempo estranho e familiar. Ao dar corpo a obras escultóricas que reorganizam o espaço à medida que ressignificam o repertório simbólico ocidental, o artista desenvolve um vocabulário próprio, cuja semântica subverte não apenas a função como também a carga icônica de elementos, objetos e imagens que constituem o plano hermenêutico contemporâneo.

As dinâmicas da representação e o impacto da circulação de imagens na construção de identidades contemporâneas são os temas de eleição da artista francesa de ascendência marroquina Yto Barrada. Sua *Wallpaper* (2001) é paradigmática: o formato quadrado questiona a linguagem visual típica da paisagem, o enquadramento retangular e horizontal; em vez da cena, o centro é uma junção de duas partes, onde emerge um rasgo. Papéis

de parede com paisagens longínquas são comuns em lojas e cafés do Marrocos. O contato diário com esse tipo de representação sublinha a fricção entre a vida real e o desejo de pertencer a outra realidade; o rasgo realça o atrito entre a realidade e a ficção de uma vida de facilidades à espera do outro lado.

Barrada aponta para a fotografia como algo construído, ao contextualizar a paisagem (e os sonhos projetados nesse espaço imaginado) numa rede de questões políticas que sobrepõem dinâmicas privadas e coletivas. Em *A Life Full of Holes* (1998-2004), inventaria a situação de aparente suspensão que antecede um futuro desconhecido no estreito de Gibraltar – no mito grego, o lugar onde os pilares de Hércules separavam Europa e África, marcando o começo do mundo desconhecido; hoje, ponto de grande tensão migratória. À artista, toca encontrar fissuras em imagens banais, para dar lugar a entendimentos que questionam e transformam posições estáveis; ou falar de ações que, oscilando entre o sutil e o direto, escondem, no íntimo, um caráter de potente subversão (como as mulheres marroquinas que traficam produtos debaixo da saia em *The Smuggler*, 2006).

Os filmes de Gabriel Abrantes – que nasceu nos Estados Unidos de pais portugueses e vive em Portugal – exploram o atrito também sutil, ainda que de magnitude maior, entre eixos de poder tra-

| □

The films of Gabriel Abrantes—who was born in the US to Portuguese parents yet lives in Portugal—explore the no less subtle, but far greater conflict between traditional and emerging axes of power. His narrative speculations analyze the ways global culture is being transformed by the rise of new players, and the impacts emerging identities are having on cultures that were once hegemonic. Interested in “places where contemporary forms of life are being invented,” Abrantes has filmed in Angola, Haiti, Sri Lanka, and Brazil and has recreated Afghan and Iraqi landscapes on studio lots. His flexible idea of geography and his taste for artifice reflect an iconoclastic vision of history, art, and cinema, creating a universe that is at once personal and shared, in which there’s room for post-colonialism, the Inquisition, fascism, pop art, Aristophanes, and Lacan.

His films are a powerful comment on the world we live in, reflecting on the dynamics of the changes in course and the transformations in the ways we understand and represent that evolution. *Liberdade* (2011) analyzes the new identities, dynamics of power, and narratives coming out of Africa as the result of the continent’s rapid economic development. The film tells a love story between a Chinese girl and an Angolan boy in Luanda, who communicate in a language that

belongs to neither: English. Beyond evoking reflection on the global range and impact of the North American entertainment industry, the use of English as a communication tool underscores his interest in exploring issues of representation in the context of these new centers popping up the world over.

Interest in the social fabric and the collective dynamics of identity building and structuring run through the exhibition, from the recurring motifs of Yto Barrada’s art (such as the palm tree, a symbol of the exotic) to the textile techniques reinvented by Abdoulaye Konaté and Sônia Gomes. The investigation of the sociological layers and echoes of biology, botany, and geology in Barrada’s work communicates with that of Rodrigo Matheus and his interest in organic and industrial elements, while the analysis of spaces (real or imagined) under construction and of migratory dynamics creates clear bridges with Gabriel Abrantes.

In this sense, the weft of the crumpled, torn social fabric that makes up the political scene in these first years of the 21st century constitutes, in this exhibition, a critical mass of organic and industrial fibers, stress-testing the temporal and technological relations that articulate the collective poetics of these artists, and establishing a range of dialogues between voices speaking of and from the South.

**Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia, Júlia Rebouças, Solange O. Farkas** CURATORS

dicionais e emergentes. Suas especulações narrativas analisam a forma como a cultura global está sendo transformada pela ascensão de novos atores e os impactos das identidades emergentes em culturas antes hegemônicas. Interessado em “lugares onde formas contemporâneas de vida estão a ser inventadas”, Abrantes filmou em Angola, Haiti, Sri Lanka e no Brasil, e recriou paisagens afegãs e iraquianas em estúdios. Seu conceito flexível de geografia e seu gosto pelo artifício refletem uma visão iconoclasta da história, da arte e do cinema, criando um universo ao mesmo tempo pessoal e partilhado, onde cabem pós-colonialismo, inquisição, fascismo, arte pop, Aristófanés e Lacan. Seu cinema é um comentário poderoso sobre o mundo em que vivemos, refletindo sobre as dinâmicas de mudança em curso e as transformações na forma como entendemos e representamos essa evolução. *Liberdade* (2011) analisa as novas identidades, dinâmicas de poder e narrativas que emergem na África como resultado do rápido desenvolvimento econômico do continente. O filme apresenta uma história de amor entre dois jovens habitantes de Luanda, uma chinesa e um angolano, que se comunicam numa língua estranha a ambos: o inglês. Para além de uma reflexão sobre os impactos globais da indústria

norte-americana de entretenimento, o uso do inglês como ferramenta de comunicação sublinha seu interesse em explorar questões da representação no contexto desses novos centros que surgem por todo o mundo.

O interesse pelo tecido social, pelas dinâmicas coletivas de estruturação e construção de identidade, atravessa a exposição, dos motivos recorrentes na obra de Yto Barrada (como a palmeira, símbolo do exótico) às técnicas de tecelagem reinventadas nos trabalhos de Abdoulaye Konaté ou Sônia Gomes. A investigação das camadas e ecos sociológicos da biologia, da botânica e da geologia que surge na obra de Barrada comunica-se com o trabalho de Rodrigo Matheus e seu interesse por elementos orgânicos e industriais; a análise de espaços (reais ou imaginados) em construção e de dinâmicas migratórias cria pontes claras com a prática de Gabriel Abrantes.

Nesse sentido, a trama do tecido social rugoso e esgarçado que compõe o cenário político em princípios do século 21 constitui, nesta exposição, uma malha crítica de fibras orgânicas e industriais, pondo à prova as relações temporais e tecnológicas que articulam a poética coletiva dos artistas – e estabelecendo diálogos diversos entre vozes que falam do Sul e desde o Sul.

**Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia, Júlia Rebouças, Solange O. Farkas** curadores



**Bernardo José de Souza | Pelotas-RS, Brazil. Lives in Rio de Janeiro**

Curator and university lecturer, he holds a degree in social communication from PUC-RS. He is a member of the curatorial boards of the Museu de Arte Contemporânea (RS) and Fundação Vera Chaves Barcellos, both in Porto Alegre. As an independent curator, he recently organized the exhibition *A mão negativa* at Parque Lage (Rio de Janeiro, 2015). He curated the Espaço feature at the 9th Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2013) and five editions of the Videoarte project at the DMAE Gardens, as well as the exhibitions *Guy Bourdin* (2011) and *Mutatis Mutandis* (2013), both held at Largo das Artes (Rio de Janeiro). From 2005 to 2013, he served as coordinator of film, video, and photography under the Porto Alegre Culture Secretary.

**Bitu Cassundé | Várzea Alegre-CE, Brazil. Lives in Fortaleza**

Holder of a master's degree from the Escola de Belas-Artes, UFMG, Cassundé is curator of the Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) and coordinator of the Visual Arts Lab at the Escola Porto Iracema das Artes, both in Fortaleza. He was part of the curatorial team on the Rumos Artes Visual Program (2008–2009) and directed the Murillo La Greca Museum in Recife (2009–2011). His recent curatorial projects include the exhibition *Leonilson – Sob o peso dos meus amores*, Itaú Cultural (São Paulo, 2011) and Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2012). Alongside Clarissa Diniz, he put together a contemporary art collection for the Banco do Nordeste Cultural Center.

**João Laia | Lisbon, Portugal. Lives in London**

Critic and curator with a background in the social sciences, film theory, and contemporary art, he has collaborated with the Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea (Lisbon), Moderna Museet (Stockholm), and the Whitechapel Gallery and the Delfina Foundation, both in London. In 2014, he served a term of residency at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin. He is cofounder of The Green Parrot, a Barcelona-based not-for-profit organization devoted to contemporary practices.

**Júlia Rebouças | Aracaju, Brazil. Lives in Belo Horizonte**

Curator, researcher, and art critic, she is currently cocurating the 32nd Bienal de São Paulo (2016). She holds a master's degree in the visual arts from the Federal University of Minas Gerais, where she is pursuing a doctorate. She was a member of the curatorial team at Instituto Inhotim between 2007 and 2015, and was associate curator of the 9th Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2013). Her independent curatorial projects include the exhibitions *Zona de Instabilidade*, featuring the work of Lais Myrrha, at Caixa Cultural (São Paulo and Brasília, 2013–2014). She was on the curatorial committee of the 18th Contemporary Art Festival Sesc\_Videobrasil (2013) and, in 2015, she published a book on the work of Sônia Gomes.

**Solange O. Farkas | Mundo Novo-BA, Brazil. Lives in São Paulo**

Curator and director of Associação Cultural Videobrasil, she is the general curator of the Contemporary Art Festival Sesc\_Videobrasil. She was guest curator on the 10th Sharjah Biennial (2011) and the 16th Bienal de Cerveira (2011) and has fronted numerous exhibitions throughout her career, including *Isaac Julien – Geopoetics* (2012), *We Are the Revolution*, by Joseph Beuys (2010), *Take Care of Yourself*, by Sophie Calle (2009), and the Contemporary African Art Show (2000), all at Sesc Pompeia, São Paulo, and The Pan-African Exhibition of Contemporary Art (Salvador, 2005). Between 2007 and 2011, she worked as director and chief curator of the Museu de Arte Moderna da Bahia.

**Bernardo José de Souza | Pelotas-RS, Brasil. Vive no Rio de Janeiro**

Curador e professor universitário, é formado em comunicação social pela PUC-RS. Integra os conselhos curatoriais do Museu de Arte Contemporânea (RS) e da Fundação Vera Chaves Barcellos, ambos em Porto Alegre. Como curador independente, organizou recentemente a exposição *A mão negativa*, no Parque Lage (Rio de Janeiro, 2015). Foi curador do Espaço da 9ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2013), de cinco edições do projeto Vídeoarte nos Jardins do DMAE, e das exposições *Guy Bourdin* (2011) e *Mutatis Mutandis* (2013), ambas no Largo das Artes (Rio de Janeiro). De 2005 a 2013, foi coordenador de cinema, vídeo e fotografia da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre.

**Bitu Cassundé | Várzea Alegre-CE, Brasil. Vive em Fortaleza**

Mestre pela Escola de Belas-Artes da UFMG, é curador do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) e coordenador do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes, ambos em Fortaleza. Integrou a equipe curatorial do Programa Rumos Artes Visuais (2008-2009) e foi diretor do Museu Murillo La Greca, em Recife (2009-2011). Seus projetos curatoriais recentes incluem a exposição *Leonilson – Sob o peso dos meus amores*, Itaú Cultural (São Paulo, 2011) e Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2012). Com Clarissa Diniz, formou a coleção contemporânea do Centro Cultural Banco do Nordeste.

**João Laia | Lisboa, Portugal. Vive em Londres**

Crítico e curador com formação em ciências sociais, teoria cinematográfica e arte contemporânea. Colaborou com o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea (Lisboa), Moderna Museet (Estocolmo), galeria Whitechapel e Delfina Foundation, ambas em Londres. Em 2014, foi residente na Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, em Turim. É cofundador do The Green Parrot, espaço sem fins lucrativos dedicado a práticas contemporâneas em Barcelona.

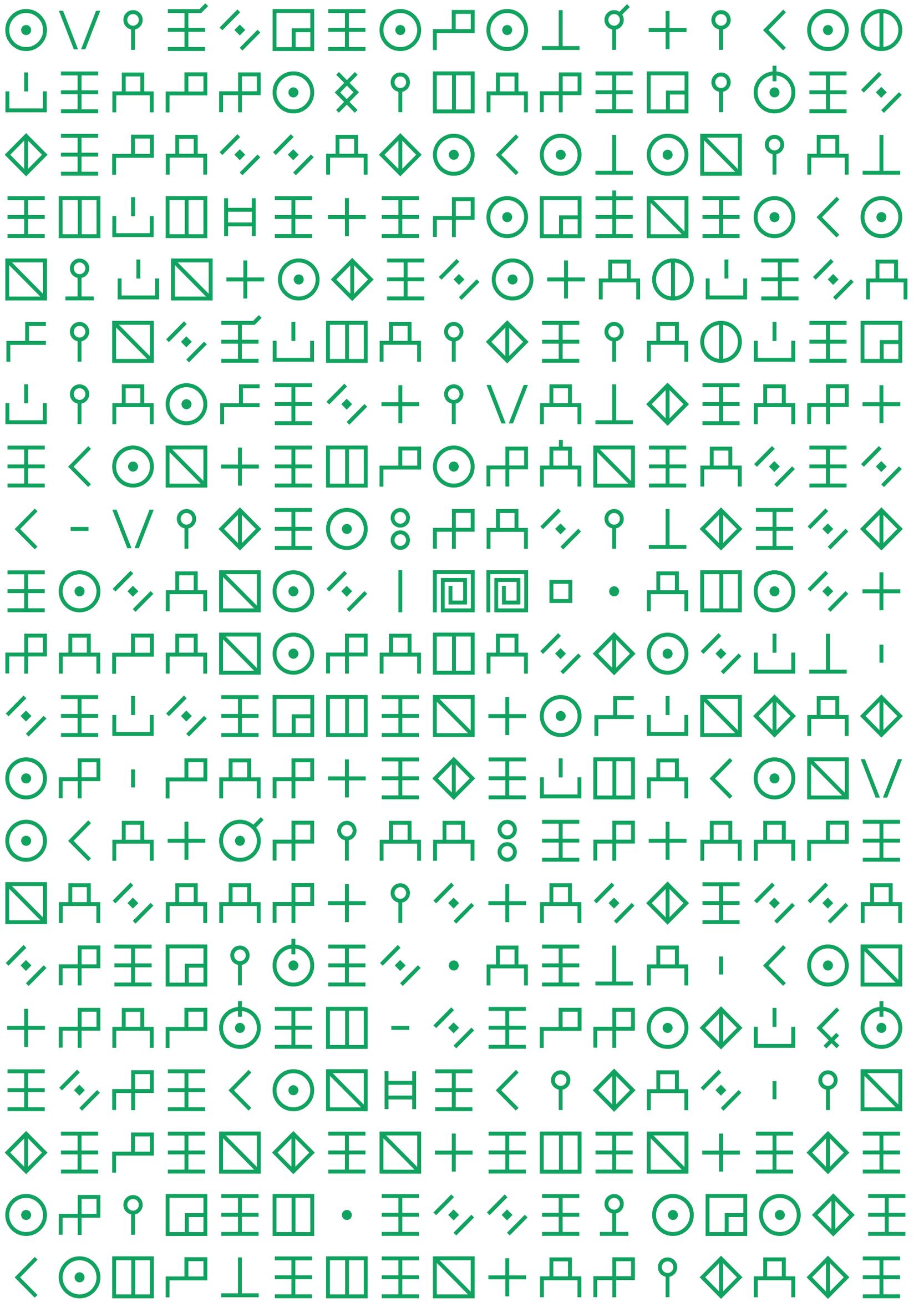
**Júlia Rebouças | Aracaju, Brasil. Vive em Belo Horizonte**

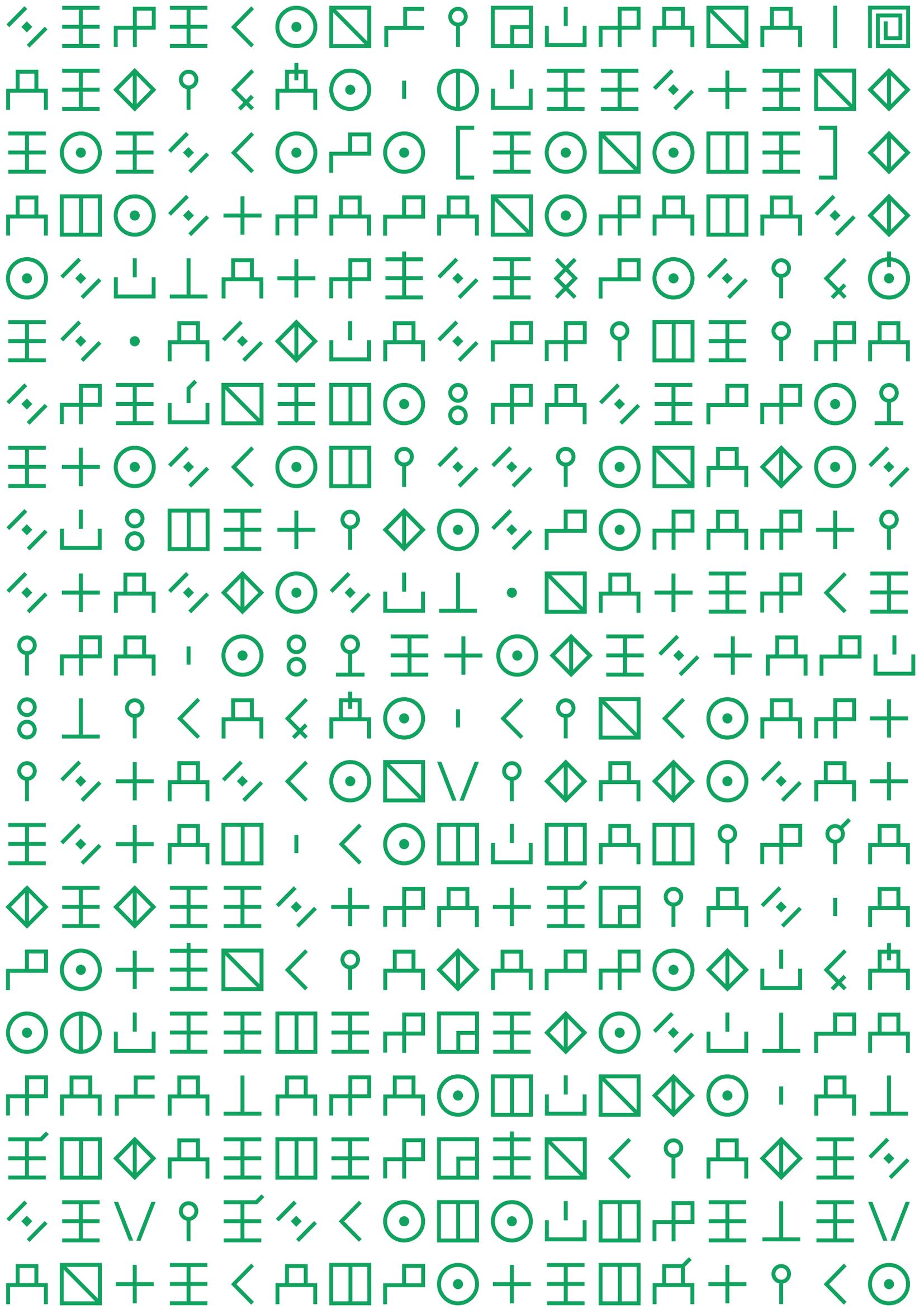
Curadora, pesquisadora e crítica de arte, assina a cocuradoria da 32ª Bienal de São Paulo (2016). Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais, integrou a equipe curatorial do Instituto Inhotim entre 2007 e 2015, e foi curadora-adjunta da 9ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2013). Seus projetos curatoriais independentes incluem exposições como *Zona de Instabilidade*, com obras da artista Lais Myrrha, na Caixa Cultural (São Paulo e Brasília, 2013-2014). Também integrou a comissão curadora do 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2013). Em 2015, concluiu edição de livro sobre a obra de Sônia Gomes.

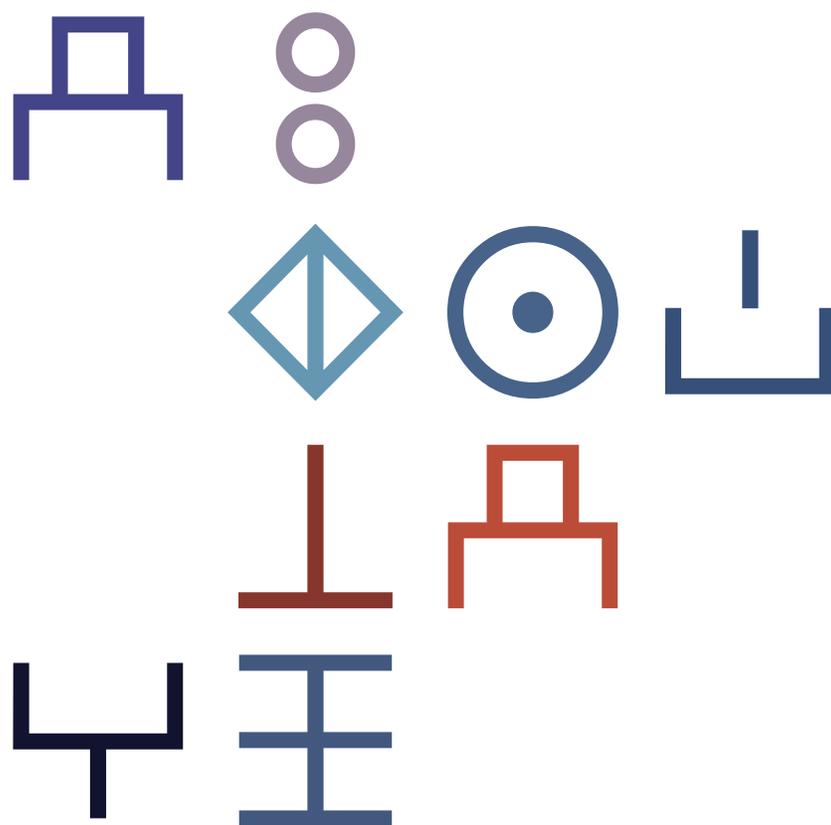
**Solange O. Farkas | Mundo Novo-BA, Brasil. Vive em São Paulo**

Curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil, é curadora-geral do Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil. Participou como curadora convidada da 10ª Bienal de Charjah (2011) e da 16ª Bienal de Cerveira (2011), e esteve à frente de exposições como *Isaac Julien – Geopóéticas* (2012), *A revolução somos nós*, de Joseph Beuys (2010), *Cuide de você*, de Sophie Calle (2009) e Mostra Africana de Arte Contemporânea (2000), todas no Sesc Pompeia, São Paulo, e da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea (Salvador, 2005). De 2007 a 2011, atuou como diretora e curadora-chefe do Museu de Arte Moderna da Bahia.









22

## abdoulaye konaté

Diré, Mali, 1953

Vive em Bamako, Mali

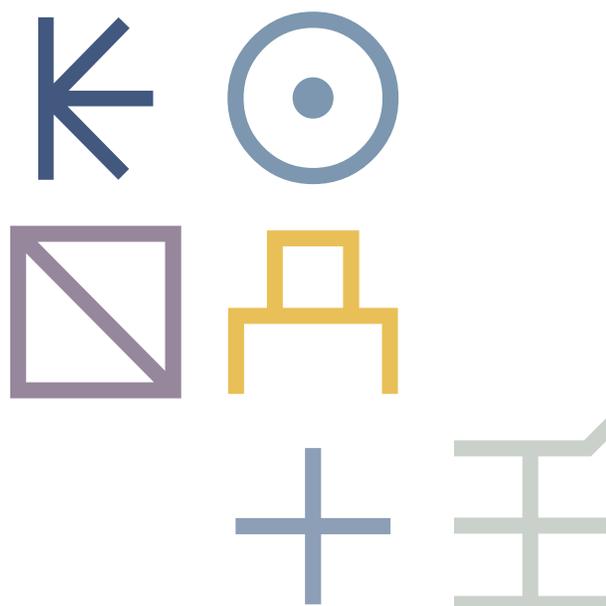
Diré, Mali, 1953

Lives in Bamako, Mali

“Uso os tecidos como pintura,  
 porque encontro neles todas  
 as cores que quero. Comecei a  
 usá-los nas instalações, porque  
 queria que as pessoas tocassem o  
 material, entrassem nas obras.”

“I use fabric as a substitute  
 for paint because I find all  
 the colors I need in textiles.

I started using them in  
 installations because I wanted  
 people to touch the material, to  
 get inside the works.”







**Em uma obra que reinventa** a rica tradição têxtil malinesa no contexto contemporâneo, Abdoulaye Konaté trata de questões africanas, mas também universais: aids, guerras territoriais, nacionalismos e extremismos religiosos, desrespeitos aos direitos humanos, êxodos forçados – e os impactos da globalização.

Formado em pintura no Mali, Konaté aprofundou seus estudos em Havana, onde seria influenciado pelo trabalho do pintor surrealista Wifredo Lam. De volta à África, trabalhando no Musée National du Mali, mergulharia na tradição dos trabalhos em tecido, uma das formas fundamentais de expressão da África Ocidental.

Na década de 1990, o foco de sua prática mudaria da pintura para a tapeçaria, e trabalhos envolvendo tecido, volume e espaço. Suas obras em grande escala são marcadas pelo uso potente da cor e pelo contraste entre a suavidade do tecido e a delicadeza da trama, de um lado, e a brutalidade dos temas, de outro.

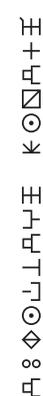
Premiado na Dak'Art Biennale de 1996, participou da documenta 12 (2007), da coletiva Africa Remix (2004) e expôs no Centre Georges Pompidou (Paris) e no Mori Art Museum (Tóquio). Há dez anos, dirige o Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia em Bamako.

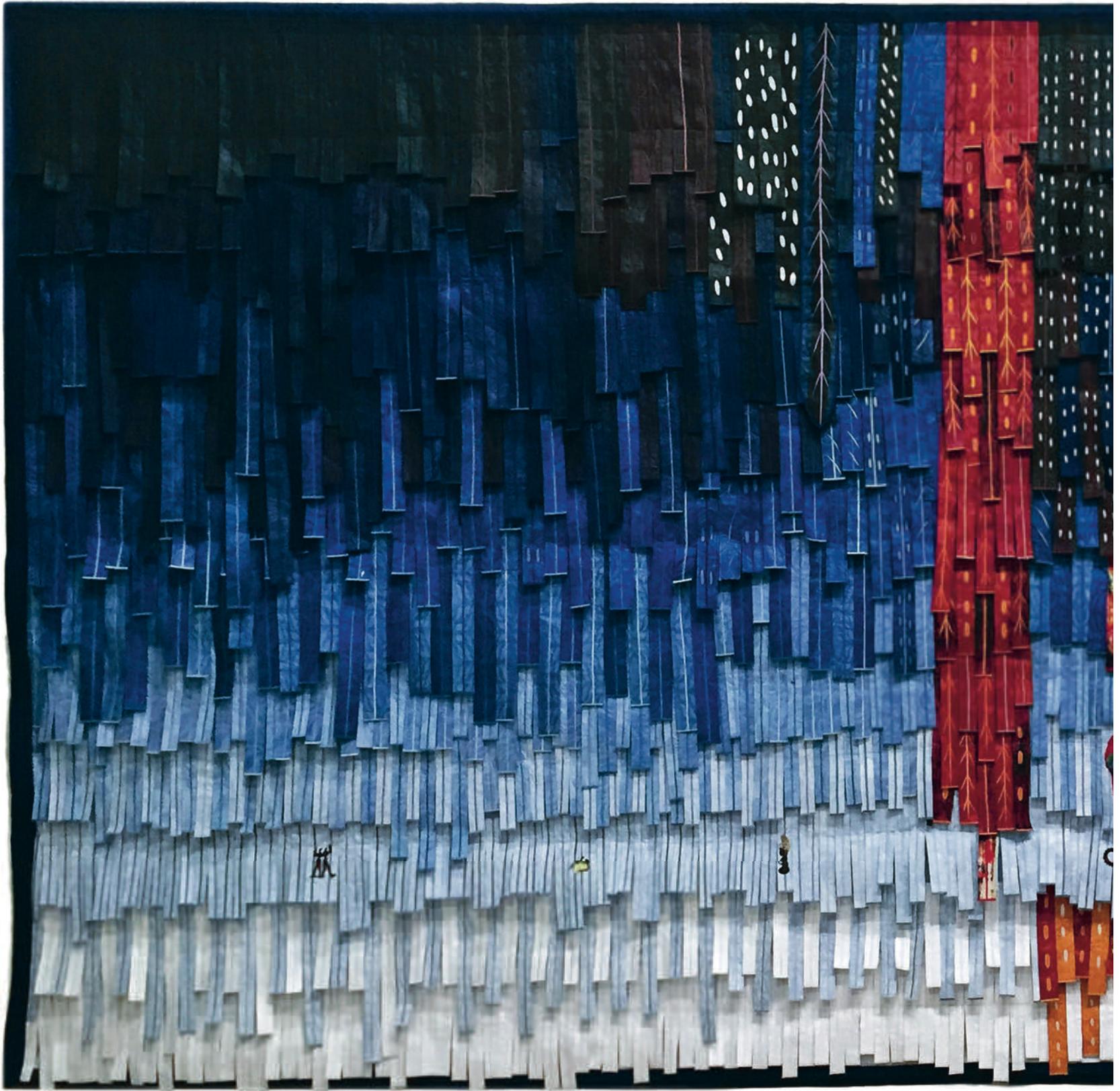
**In an oeuvre that reinvents** Mali's rich textile tradition in a contemporary context, Abdoulaye Konaté tackles issues that are crucial but not exclusive to Africa, such as AIDS, territorial wars, nationalism and religious extremism, human rights abuses, forced migrations, and the impact of globalization.

After graduating in painting in his native Mali, Konaté took his studies further in Havana, where he was influenced by the work of the surrealist painter Wifredo Lam. Back in Africa, and working at the Musée National du Mali, he embarked on an in-depth study of the textile tradition, one of Western Africa's most fundamental artistic expressions.

In the 1990s, his focus shifted from painting to textile-based works that explored fabric, volume, and space. His large-scale pieces stand out for their potent use of color and the contrast between the suavity of the drapery and the delicateness of the weft, on the one hand, and the brutality of the themes, on the other.

An award winner at the 1996 Dak'Art Biennale, he took part in documenta 12 (2007) and the group exhibition Africa Remix (2004), and has held solo shows at Centre Georges Pompidou (Paris) and Mori Art Museum (Tokyo). He has been director of the Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia in Bamako for the last ten years.







## SURROUNDING COLOR

**You started out as a painter, and only later did you move into working with textiles, which is something very traditional in Mali. When exactly did that shift come about and what did it mean to you to incorporate such a traditional support?**

I got my artistic training at the Fine Arts School in Bamako, then went to work at the National Museum before moving to Cuba to round out my studies. In Cuba, I studied painting and the visual arts. I learned how to paint in oils and watercolors, and also did a little engraving, especially serigraphy and lithography.

I kind of stumbled into textiles in the 1990s. I wanted to work large-scale, and on many occasions while using acrylic paint I missed certain colors that you just couldn't buy in Mali.

I use fabric as a substitute for paint because I find all the colors I need in textiles. I started using them in installations because I wanted people to touch the material, get inside the works. So I never really devised a concept of what textile work was.

You can find textiles everywhere in Mali. All along the Niger River Valley, which runs through Nigeria, Guinea, Mali, there's a strong textile tradition. And Mali is an important cotton producer, one of the biggest in Western Africa.

As I worked, I started to realize that this is something that pervades the entire development of art on the African continent: artists have always worked with the materials they had at hand. Just like in African sculpture, for example. So, I use textiles and fabrics as paint, trying to push the limits and bounds that are prescribed for textile work.

**There's an aesthetic meaning to that choice, but a political one too. Could you elaborate on how these two sides balance out in your work? I mean this pursuit that has an aesthetic nature and something that you could almost call a social agenda.**

Themes are always pretty much subjects in which the artist has a personal interest. Artists develop their art around their interests on given topics. I've always tried to work with social issues, but the aesthetics—working with color and composition—has also always really interested me. The social phenomena that attract me most are the tragedies that beset society, and which I present as interrogations, inquiries, lines of questioning. Even if I don't have any answers, at least I end up drawing public attention to those issues.

This relationship between social messages and the aesthetic aspect of the work is often difficult. You're afraid you'll get stuck on literal, conceptual terms and neglect the artistic side. It's a balance that's hard to strike. I try to draw inspiration from African objects, the work of old, generally African cultures, but not only that. I also try to be as simple as possible in executing the work, without overburdening it. I attempt to stick to the essence of that which I want to say while producing a genuine artwork on the support.

## A COR AO REDOR

**Você começou na arte pintando; só mais tarde se aproximou dos trabalhos em tecido, que são tradição no Mali. Em qual momento se deu essa mudança e o que significou para você incorporar um suporte tradicional em seu trabalho?**

Fiz minha formação artística na Escola de Belas-Artes de Bamako. Depois trabalhei no Museu Nacional e, em seguida, fui a Cuba continuar meus estudos. Lá, fiz formação em pintura e artes plásticas. Aprendi técnicas como pintura a óleo, aquarela e um pouco de gravura, sobretudo serigrafia e litogravura.

Cheguei aos têxteis por acaso, nos anos 1990. Tinha vontade de trabalhar em grandes dimensões; e, às vezes, quando usava tinta acrílica, sentia falta de algumas cores que não encontrava para comprar no Mali.

Uso os tecidos como pintura, porque encontro neles todas as cores que quero. Comecei a usá-los nas instalações, porque queria que as pessoas tocassem o material, que entrassem dentro das obras. Nem cheguei a desenvolver um conceito de trabalho em tapeçaria.

É fácil encontrar têxteis no Mali. Em todo o vale do rio Níger, que passa pela Nigéria, pela Guiné, pelo Mali, há uma forte tradição de tecelagem. E o Mali tem uma enorme produção de algodão; é um dos maiores produtores da África Ocidental.

Na medida em que continuei trabalhando, percebi que essa relação está em todo o desenvolvimento da arte no continente africano: os artistas sempre fizeram arte com os materiais disponíveis em seu entorno. Como na escultura africana, por exemplo. Assim, uso os têxteis como pintura, tentando suprimir as fronteiras e os limites que são colocados ao trabalho com tecido.

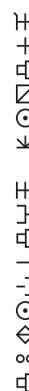
**Essa escolha tem um significado estético, mas também político. Você poderia falar sobre como essas duas vertentes se equilibram em seu trabalho – uma busca de natureza estética e algo que é quase uma pauta social.**

Os temas são, em geral, assuntos que interessam pessoalmente ao artista. Cada um desenvolve seu trabalho artístico em função do interesse que tem por esse ou aquele tema. Sempre procurei trabalhar com os problemas sociais, mas a estética – o trabalho com a cor, a composição – também sempre me interessou muito. Os fenômenos sociais que mais me interessam são as tragédias que atingem a sociedade, e que eu apresento como interrogações, perguntas, questionamentos. Mesmo que não tenha a solução, chamo a atenção do público para esses temas.

Frequentemente, essa relação entre as mensagens e o trabalho estético é difícil. Dá medo de ficar apenas no literal, no conceitual, e não valorizar o lado artístico. É um equilíbrio difícil de alcançar. Tento me inspirar nos objetos africanos, em trabalhos de antigas culturas, africanas em geral, mas não só nisso. E procuro também ser muito simples na realização do trabalho, não sobrecarregando demais. Procuro ficar na essência do que quero comunicar, fazendo um trabalho, de fato, artístico sobre o suporte.

**Seu trabalho lida com a simbologia de uma cultura muito particular. Você acha que os artistas africanos são vistos hoje no mundo como artistas africanos ou como artistas do mundo? Há uma divisão, uma valoração nisso?**

Há muito existe essa questão de colocar um rótulo que classifique o trabalho dos artistas que vêm da África. E, quando saímos um pouco do que é





**L'oiseau**, 2015. Tecido, 216 x 204 cm **L'oiseau**, 2015. Textile, 216 x 204 cm

esperado, diz-se: “Ah, isso não é africano”, como se não pudéssemos. Isso influenciou bastante o trabalho de vários artistas. Mas essas classificações – artista africano, artista europeu – não me incomodam. Para mim, elas não são o problema. O problema é que a mensagem que apresento é uma mensagem universal. Não estabeleço uma fronteira com relação ao público que vê meu trabalho. Claro que, para os curadores e museus, é importante reconhecer que as pessoas vêm de uma ou de outra região, apenas para compreender melhor. Mas não estou de acordo quando a classificação “artista africano” é usada para diminuir o valor do trabalho. Dizer que venho de um determinado continente não me incomoda; mas se isso for pejorativo, para diminuir o valor do trabalho artístico, então acho muito ruim.

**O Videobrasil trabalha com o conceito de Sul geopolítico, composto pelas regiões que não pertencem ao circuito Europa-América do Norte e sua contribuição específica à contemporaneidade. Como você se posiciona em relação a isso?**

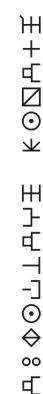
Em âmbito mundial, eu diria que há uma luta para ocupar um espaço intelectual, o que é terrível, porque há muitos interesses financeiros em jogo também, sem falar dos conceitos culturais, políticos. Acho que o festival permite que alguns artistas reencontrem seu caminho, entendam o que acontece no mundo e se confrontem com o que se faz de melhor na área artística hoje. É uma plataforma ideal para valorizar o trabalho dos artistas, que poucos países têm, poucos continentes têm.

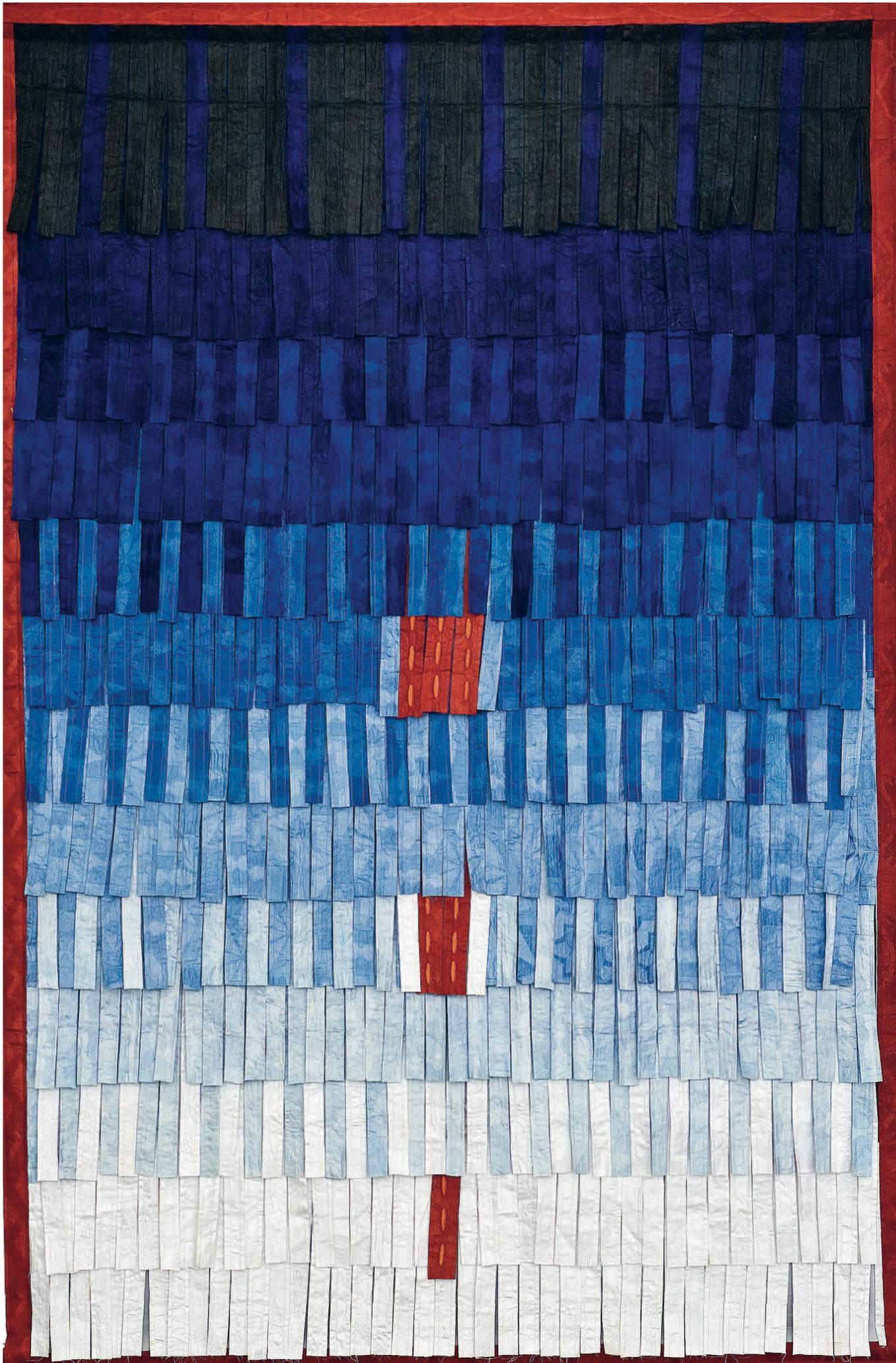
**Desde que você começou a trabalhar com arte, o que mudou na cena artística no Mali e na África? Acredita que exista, hoje, um ambiente mais propício para a criação?**

O ambiente artístico mudou muito na África. Surgiram algumas bienais, que começam a fazer os artistas aparecerem. Dacar e também o Benin fizeram bienais, e há outros eventos grandes. Surgem eventos de fotografia em vários países africanos, assim como de cinema e música. Há realmente uma ebulição cultural começando; não vou dizer que ela chegue ao que seria desejável, mas alguma coisa começa a funcionar. Isso é fundamental para transformar a visão da arte dentro e fora da África, e para fazer crescer a presença de artistas africanos na cena internacional.

**Como você vê a nova produção artística do Mali e da África? As tradições artesanais africanas reverberam no trabalho de artistas mais jovens, como no seu?**

Isso acontece há muito tempo. Quando jovens artistas europeus começaram a utilizar máscaras africanas, influenciaram bastante os jovens pintores e artistas africanos. Depois, foram deixando as máscaras, e outros elementos da cultura foram surgindo. Jovens e mesmo artistas mais conhecidos usam a cultura africana em sua expressão, e acho isso muito bom. Mesmo artistas que usam vídeo ou fotografia buscam coisas que sejam da tradição, pesquisam a tradição intelectual, vão buscar em algum lugar.





**Composition no. 16 (bleu-rouge)**, 2014-2015. Tecido, 206 x 136 cm **Composition no. 16 (bleu-rouge)**, 2014-2015. Textile, 206 x 136 cm



**Your art deals with the symbology of a very particular culture. Do you think African artists today are seen as African artists or as artists of the wider world? Is there a division, an added value in this?**

There's long been this tendency to pigeonhole the work of artists from Africa. And when we deviate a little from the beaten track, they say, "Ah, that's not African," as if we weren't allowed to do anything else. This informed the work of many artists deeply. But these classifications—African artist, European artist—don't bother me. They're not a problem for me. The problem is that the message I try to get across is a universal one. I don't draw a line about who's going to come see my work. Of course, for curators and museums, it's important to recognize that an artist comes from this or that region, but only as a means for understanding the work better. What I don't agree with is using the classification "African artist" to relegate the work. I don't mind people saying which continent I come from, so long as it's not used pejoratively, to diminish my art.

**Videobrasil works with the concept of the geopolitical South, consisting of regions that do not belong to the European-US circuit and its particular contribution to the contemporary world. What's your feeling on that?**

On a global level, I'd say there's a fight for intellectual space, and that's terrible, because there are so many financial interests at play, not to mention cultural and political concepts. I think the festival allows certain artists to get back on track, to understand what's happening in the world, and to see the best of what's out there in their respective fields. It's the ideal platform for valuing artistic work, and that's something few countries have; few continents have.

**What would you say has changed on the art scene in Mali and Africa since you started working with art? Do you think it's a more propitious environment for artistic creation today?**

The art world in Africa has changed a lot. Some biennials have come along, showcasing new artists. Dakar and Benin have created biennials, and there are some other significant events, too. Photography events have emerged in various African countries, as have others in cinema and music. There's a real cultural effervescence going on. I'm not saying it's at the level we'd want yet, but at least something's working. This is fundamental if we're to transform the way art is viewed inside and outside Africa, and to carve out more space for African artists on the international scene.





**La danseuse**, 2007. Bordado, 245 x 167 cm **La danseuse**, 2007. Tapestry, 245 x 167 cm

**Você dirige uma escola superior que forma artistas, músicos e designers. Gostaria que falasse do conceito da escola.**

Nossa escola é muito nova, tem dez anos, mas algumas coisas já começam a germinar. Em minha formação, houve um vazio: ela seguia um programa que era, antes de tudo, acadêmico e europeu/americano, ou seja, não contemplava a cultura africana. Propus para o projeto da escola uma formação em três frentes. Uma primeira, acadêmica, que ensina ao aluno as linguagens artísticas – música, dança, teatro, artes plásticas –, seguindo algumas regras acadêmicas. Depois, ele pode libertar-se delas, mas primeiro precisa aprender o bê-á-bá da arte. O segundo elemento: para mim é importante que o aluno conheça, domine e seja capaz de comunicar-se usando as tecnologias que estamos vendo surgir e que são muito úteis para o Mali e para a arte. E o terceiro é o papel da tradição na formação artística. O aluno que termina a escola de arte conosco é capaz de produzir novas obras inspirando-se em sua cultura, dominando as novas tecnologias e conhecendo os elementos da linguagem artística. Para mim, esses três elementos são importantes, hoje, para que um jovem artista possa estar na ponta, compreender o que se passa no mundo e possa intervir no mercado internacional.

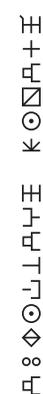
**Você estudou as tradições e simbologias no Mali?**

Sim. E também trabalhei quinze anos no Museu Nacional. A gente não se dá conta, mas vai incorporando elementos da cultura; elementos que depois você pode utilizar, dando a eles outro sentido, usando-os como textura, ou não exatamente com o conteúdo que carregavam antes. A composição também permite fazer coisas de uma forma diferente do que é o tradicional. Seja qual for o continente, quando você analisa uma produção artística que vem de lá, você percebe um equilíbrio, algo de estável, de recorrente. Isso não é fortuito, mas algo que vem como o resultado dos muitos anos de experiências visuais realizadas ali. Nas plumagens do grupo de índios brasileiros que visitei [*o artista visitou uma aldeia guarani em Ubatuba, São Paulo*], sente-se que há uma composição muito simples, mas profundamente ligada à cultura, e uma combinação de cores extremamente pensada.

**Qual seu interesse por povos e culturas ameaçados?**

Quando se analisam as culturas, seja onde for, percebe-se que as sociedades subestimam partes de sua população, dizendo que não são evoluídas, que são atrasadas. Esses povos resistem, porque têm alguma coisa de diferente em relação aos outros e querem preservar isso. Em vez de achar o que há de positivo nesses povos, o mundo os rejeita e frequentemente os destrói. O conjunto humano inteiro é uma riqueza universal. Temos que fazer o que for preciso para preservar o que é positivo em culturas diferentes.

Entrevista concedida a **Solange O. Farkas, Teté Martinho e Ana Paula Vargas** em São Paulo, novembro de 2014  
Tradução: **Marília Scalzo**







**What's your view on recent artistic output in Mali and Africa? Do the traditional African crafts echo on in the work of younger artists like they do in yours?**

That's been happening for a long time. When young European artists started using African masks, it had a strong influence on young African painters and artists. And when they left the masks aside, other cultural elements took their place. Young and also some established artists use African culture in their expression, and I think that's great. Even artists who use video or photography look for things that are traditional. They research our intellectual tradition or go into the field to search for material.

**You're the director of a superior school for artists, musicians, and designers. I'd like you to talk about the school's concept.**

Our school is very new; it's only ten years old, but some aspects have already started to germinate. There was a shortcoming in my artistic educational background, which followed a curriculum that was, first and foremost, academic and European/American, in other words, it didn't include African culture. So I proposed a project for a school that worked on three fronts. First was the academic, which teaches the artistic languages—music, dance, theater, the visual arts—by academic rules. The artist can break all those rules later on, but you've got to learn your ABCs first. The second front, which I consider paramount, involves teaching the student how to learn, master, and be able to communicate through the new technologies we see cropping up, and which are very important to Mali and to art. The third front is the role of tradition in artistic training. The students that graduate from our school can produce new work that draws inspiration from our culture, but they can do that through modern technologies and knowing all the elements of the artistic language. For me, all three components are essential if a young artist is to be ripe, properly equipped to understand the world and to eke out space in the international market.

**Did you study traditions and symbolologies in Mali?**

Yes. And I spent fifteen years working at the National Museum. You might not realize it, but you soak culture up; you absorb elements of culture that you can use later, re-signify, use as texture, or with modified content. Composition also allows us to stray from the traditional. No matter what continent you're on, when you analyze the art that's produced there, you see a balance, stability, something that underpins it. That's no lucky accident. It's something that comes from many years of visual experimentation. In the feather art of the Brazilian Indians I visited [*at a Guarani village in Ubatuba, São Paulo*], I sensed that the apparently simple composition was profoundly linked to the culture, and that the combination of colors was carefully thought out.

**What's your interest in threatened peoples and cultures?**

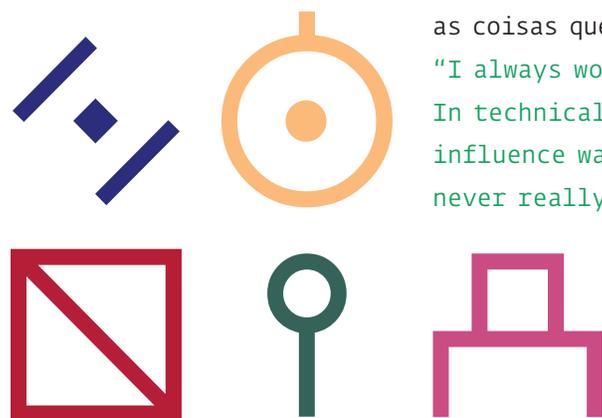
When you analyze cultures, any culture, you see that societies tend to underestimate a section of their populations, which they dismiss as underdeveloped, as backward. These peoples are still holding out because they have something the others don't and that they want to preserve. Instead of seeing something positive in these peoples, the world rejects them and often destroys them. The human whole is universal heritage. We have to do what we can to preserve what is positive in different cultures.

Interview with **Solange O. Farkas**, **Teté Martinho**, and **Ana Paula Vargas** in São Paulo, November 2014



“Sempre trabalhei a partir de mim; eu fazia por necessidade. Em termos de técnica, do fazer, minha maior referência talvez tenha sido o artesanato, embora eu nunca tenha me identificado muito com as coisas que via.”

“I always worked out of myself, out of necessity. In technical terms, in terms of craft, my biggest influence was perhaps arts and crafts though I’d never really identified with anything I saw.”



42

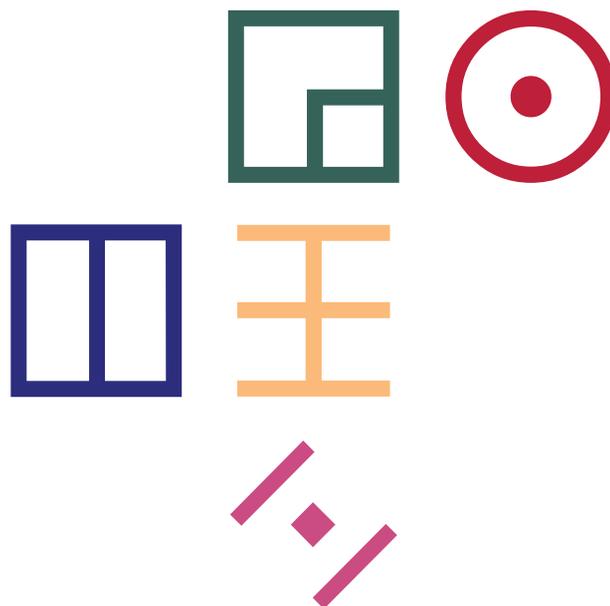
## sônia gomes

Caetanópolis-MG, Brasil, 1948

Vive em Belo Horizonte, Brasil

Caetanópolis-MG, Brazil, 1948

Lives in Belo Horizonte, Brazil





**Sem título**, da série **Torção**, 2014. Costura, amarração e diferentes tipos de tecido sobre arame, 90 x 75 x 40 cm **Untitled**, from the **Torção** series, 2014. Sewing, knotting, and different types of textile on wire, 90 x 75 x 40 cm



**As obras de Sônia Gomes edificam-se** sobre tecidos e objetos antigos, passados, pedaços de vida que a artista submete a bordados, torções e amarrações. Suas esculturas ecoam memórias e remetem a questões da identidade. Combinando referências populares e eruditas, nascem, sobretudo, sob a influência da avó materna, negra, parteira e benzedeira, que criou a artista na cidade mineira onde funciona, ainda hoje, a segunda fábrica de tecidos mais antiga do país.

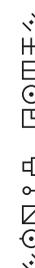
Autodidata, Gomes expôs pela primeira vez em 1994; só mais tarde cursaria disciplinas livres de arte na Escola Guignard, UEMG, e na UFMG. Em anos recentes, viu seu extenso corpo de trabalho ser reconhecido: indicada ao prêmio PIPA 2012, expôs no Museu Afro Brasil (São Paulo, 2013), no Kunsten – Museum of Modern Art Aalborg (Aalborg, Dinamarca, 2013), na mostra *Art & Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, no Kunstmuseum Wolfsburg (Wolfsburg, Alemanha, 2013) e na coletiva *Made by... Feito por Brasileiros*, na Cidade Matarazzo (São Paulo, 2014).

Em 2015, participa da Bienal de Veneza como convidada do curador-geral Okwui Enwezor.

**Sônia Gomes' works are built** upon old textiles and knickknacks, flotsam from the past, which she embroiders, twists, and ties into art. Her sculptures echo memories and dredged-up questions of identity. Though they combine folksy and erudite references, the real midwife of these works is the artist's maternal grandmother, a black faith healer and accoucheuse who brought her up in the Minas Gerais town where the second-oldest textile factory in the country operates to this day.

Self-taught as an artist, Gomes exhibited for the first time in 1994, and only then went on to study art at Escola Guignard, State University of Minas Gerais, and at the Federal University of Minas Gerais. In recent years, her vast body of work has begun to garner recognition. She was nominated for the 2012 PIPA Prize and has exhibited at the Museu Afro Brasil (São Paulo, 2013), Kunsten – Museum of Modern Art Aalborg (Aalborg, Denmark, 2013), in the show *Art & Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, at the Kunstmuseum Wolfsburg (Wolfsburg, Germany, 2013), and in the group exhibition *Made by... Feito por Brasileiros*, at Cidade Matarazzo (São Paulo, 2014).

She was also invited by curator-general Okwui Enwezor to show her work at the 2015 Venice Biennale.







**Torção**, 2012. Costura, amarração e diferentes tipos de tecido sobre arame, 125 x 130 x 28 cm  
**Torção**, 2012. Sewing, knotting, and different types of textile on wire, 125 x 130 x 28 cm

## THINGS TO WEAR

**Júlia Rebouças: How would you define your work? How would you describe it to someone who didn't know it?**

**Sônia Gomes:** It's hard for me to talk about my work, but I'd return the question. What does my work say to you? Just the other day I was with this guy who was helping me on the pieces for the Bienale [*Sônia Gomes is the only Brazilian artist invited to show at the exhibition curated by Okwui Enwezor, All the World's Futures, 2015*] and he asked me what the concept was. So I asked him to "listen" to the work and tell me what it was about. He ended up telling me stuff I couldn't have imagined, things that I hadn't put into the pieces, but which were obviously there. That would be my answer to the concept that people expect you to have. But I could also talk about the material, the textiles and how they find their way to my door. People leave stuff here at the studio. They give me things as presents, donations, so the material arrives here with little or no planning on my part. In effect, it's like they come with an added responsibility; I feel that in this regard. It's like they are given to me as a sort of appeal. Everything I work with comes to me steeped in the stories of the donors because it's not trash; it's not something that's just been binned. It was brought to me. So the giver is concerned with the history that thing embodies. One day I received some birdcages. I thought to myself: what am I going to do

with these, I work with fabric? So I hung them up over there, and they ended up turning into works, with fabric. So I start actually by listening to the material, hearing what it has to say.

Generally, I suppose I would say that I work with cloth, rags, bits of things, things to dress the body and the home with, and my work begins when these items arrive here, and I try to unlock the history in them. Then I start cutting, darning, twisting, piecing things together, creating textures, colors, filling, folding...

I started out using my own clothes. I don't sew; I don't know how to sew in the classical sense. I just began transforming my clothes. Sometimes I'd want to take up a hem, and before I knew it, I'd changed the whole piece. I've always tried to buck against the established tone, to put a new twist on things. My artwork comes from craftwork.

**You were born in Caetanópolis, a town in Minas Gerais that is home to one of the oldest textile factories in Latin America, Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, established in 1872. You were talking about the memory of things just now, about these things that adorn the home and body. That makes me think there's a very private sphere in your work. How does this reference to your personal history, your private world, inform your work?**

I don't know whether this is an answer, but my work always stemmed from solitude. I have always been very alone, since childhood. So everything's too much for me. That might sound a little selfish today, or very closed. If no one cared about me and I was a very solitary child, then I had to draw sustenance from somewhere. In my work today, I feel like I'm bringing out the stuff that helps me, things I nurtured over the course of a lifetime. It's hard to explain!

## COISAS DE VESTIR

**Júlia Rebouças: Como você definiria seu trabalho? Como o apresentaria para alguém que não conhece sua produção?**

**Sônia Gomes:** É difícil falar do meu trabalho, mas eu devolveria com uma pergunta. O que meu trabalho fala pra você? Eu estava outro dia com um rapaz, que me ajudava na produção das obras da Bienal de Veneza [*Sônia Gomes é a única artista brasileira convidada para integrar a mostra curada por Okwui Enwezor, All the World's Futures, 2015*], e ele me perguntou sobre o conceito do meu trabalho. Eu pedi pra ele observar, “escutar” a obra, e, então, ele mesmo me dizer do que se trata a obra. Ele me disse coisas que eu não podia imaginar, que não vinham de mim, mas que, sem dúvida, estavam ali. Essa seria minha resposta em relação a essa expectativa quanto ao conceito da minha obra.

Mas eu também poderia apresentá-la falando do material, do tecido e de como eles sempre chegam até mim. As pessoas deixam as coisas aqui no ateliê, elas me presenteiam, doam, os objetos chegam aqui, de uma forma ou de outra, sem muito planejamento de minha parte. É como se eu tivesse uma responsabilidade muito grande; sinto isso em relação a essas coisas. Eu sinto que elas chegam com um apelo. Tudo

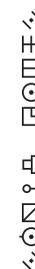
o que vem tem a história de quem doou, até porque essa pessoa não descartou, não foi pro lixo. Ela trouxe pra mim. Ela está preocupada com aquela história que está dentro do objeto que ela trouxe pra mim. Um dia, chegaram aqui no ateliê algumas gaiolas. Eu pensei: o que fazer com elas, se eu trabalho com tecidos? Eu as deixei penduradas aqui, e disso saíram trabalhos, um dia, com panos e gaiolas. Então, eu começo assim, procurando escutar o material. O que ele tem a dizer.

De uma forma geral, posso dizer que trabalho com tecidos, retalhos, pedaços de coisas, coisas de vestir tanto a casa quanto o corpo. Minha ação começa a partir dessas peças que me chegam, da história que vem na memória do material; então, eu vou cortar, cerzir, torcer, juntar pedaços, texturas, cores, preencher, dobrar...

Comecei a partir da minha roupa. Eu não costuro, não sei costurar da maneira clássica. Comecei transformando minhas próprias roupas. Às vezes, queria fazer uma barra e, quando via, eu já tinha transformado em outra coisa. Sempre busquei um inconformismo das coisas que estão estabelecidas, sempre quis dar um toque diferente naquilo. Meu trabalho surgiu dessa artesanaria.

**Você nasceu e cresceu em Caetanópolis, cidade de Minas Gerais onde está situada uma das mais antigas fábricas de tecidos da América Latina, a Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, de 1872. Há pouco, você falou sobre memória, sobre essas peças que vestem a casa e o corpo. Penso, então, numa esfera de intimidade que está presente em sua produção. Como essa referência da sua história pessoal, da sua intimidade, informa sua obra?**

Não sei se isso é uma resposta. Meu trabalho surgiu da solidão. Sempre fui muito só, desde criança. É tudo muito pra mim. Isso hoje pode até soar como egoísmo, como uma atitude muito fechada. Se não ligavam pra mim, e eu fui uma criança muito solitária, então eu tinha que me nutrir de alguma maneira. Hoje, com meu trabalho, sinto que estou tirando de dentro de mim as coisas que me ajudam, que alimentei ao longo de minha vida. É difícil explicar!





**Abraço**, 2010. Acrílico sobre tela, costura, amarração, diferentes tipos de tecido e fita sobre arame, 98 x 64 x 24 cm **Abraço**, 2010. Acrylic on canvas, sewing, knotting, and different types of textile and tape on wire, 98 x 64 x 24 cm

Fui registrada em Paraopeba, mas sou de Caetanópolis, e de lá são todas as minhas referências. A cidade nasceu com uma fábrica de tecidos. Essa conexão com tecido tem a ver com a cultura da cidade, mas também tem a ver com minha própria maneira de me relacionar com as coisas. Na casa de meu pai, chegavam amostras de retalhos, eu gostava de observá-las, elas eram um estímulo pra mim. E, ali, eu já começava torcendo, amarrando, mexendo com as cores.

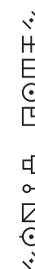
Minha história é essa união entre o popular e o erudito. O popular veio da minha avó, mãe da minha mãe, que me criou até os cinco anos. Ela era uma mulher muito simples, mas muito sábia, era benzedeira, parteira. Era uma figura forte. Depois que eu fui pra casa da família do meu pai, ainda menina, entrei em contato com um ambiente que era mais erudito mesmo. Havia uma grande biblioteca na casa e, de uma forma ou de outra, tive contato com uma cultura europeia. Meu pai era filho de inglês com portuguesa. Mas a casinha da minha avó nunca se perdeu em mim. Ela morava num lugar simples, sem piso. Quando fui morar com meu pai, numa casa com piso, eu até não gostava. Tentei fugir várias vezes. A minha verdade estava no simples. Era lá, pelo menos, que estava o afeto. Essa união de universos é uma coisa bem brasileira, não?

**Você trabalhou muito tempo, produzindo, mas sem se considerar artista, sem chamar o que você fazia de arte. O que mudou, quando essa consciência chegou?**

Chegaram, principalmente, as referências. Um dia, um jornalista, numa matéria, disse que eu era “o Bispo de saias”. Então, fui pesquisar e descobri o Arthur Bispo do Rosário. Eu achei o trabalho dele maravilhoso e é claro que fiquei lisonjeada. Mas demorei a saber que ele existia! Sempre trabalhei a partir de mim; eu fazia por necessidade. Em termos de técnica, do fazer, minha maior referência talvez tenha sido o artesanato, embora eu nunca tenha me identificado muito com as coisas que via. E também havia todo o grupo de referências da minha avó materna: as rodilhas, os patuás, as trouxas. Na casa do meu pai, havia bordados da Ilha da Madeira, richelieu, essas coisas todas.

Eu adorava, achava aquilo muito bonito. Aí, descobri que a mistura é mais bonita ainda. O material mais simples e o mais sofisticado. Os bordados no linho, o linho e a chita. As estampas da chita, os desenhos. As sedas bordadas com o cru. Eu me lembro também da minha avó usando rodilha pra carregar peso, carga, lata d’água na cabeça; carregando trouxas de roupas.

Quando comecei a dar esses nomes às minhas obras, eu já era artista [Rodilha, Trouxa, Patuá são nomes de séries de obras de Sônia Gomes, assim como Torções e Ninhos, entre outros]. Fiz isso com consciência, estava ligando um momento a outro. A arte já estava me chamando há muito tempo, e eu não sabia o que era. Eu achava que ser artista era muito pra mim, parecia até ostentação. Eu me sentia artesã. Mas meu trabalho também não cabia lá, eles achavam que era mal-acabado, que não tinha função. Fiz umas bijuterias, por um tempo, mas ninguém tinha coragem de usar. Achavam muito ousadas. Nenhuma loja recebeu. Faltava coragem nas pessoas para usarem e entenderem aquilo. E eu queria extrapolar cada vez mais. Não me intimidava pelas recusas. Ninguém entendia e ninguém usava, mas eu usava e continuava produzindo.



My birth was registered in Paraopeba, but I'm from Caetanópolis, and that's where all my references come from. The town grew up around a textile factory. This connection with textiles is at the heart of the town's culture, but it also has a lot to do with the way I relate to things. Cloth samples were delivered to my father's house, and I used to love looking at them; they were a real stimulus for me. And it was back then that I started braiding, tying, and playing with colors. My whole background is a blend of the folksy and the erudite. The folk side came from my maternal grandmother, who raised me to the age of five. She was a very simple woman, but extremely wise. She was a faith healer and midwife. She was a very influential figure. When I moved to my father's home, still a girl, I started having contact with a more sophisticated world. There was a large library at home, so, in one way

or another, I had contact with European culture. My father was the son of English and Portuguese parents. But I always carried my grandmother's home with me. Hers was a simple house, with a dirt floor. It took ages to get used to the tile floor at my father's place, I didn't like it at first. I tried to run away a couple of times. My truth was in simple things. At least that was where I had experienced affection. This blend of worlds is a very Brazilian thing, isn't it?

**You worked for a long time without considering yourself an artist or calling what you did art. What changed when this idea dawned on you?**

Probably when the references started coming in. One day a journalist said I was "Bispo in skirts." So I looked this Bispo up and discovered Arthur Bispo do Rosário. I found his work marvelous and, of course, I was flattered by the comparison. But it had taken me so long to know that

he even existed! I always worked out of myself, out of necessity. In technical terms, in terms of craft, my biggest influence was perhaps arts and crafts though I'd never really identified with anything I saw. Then there were the influences that came through my maternal grandmother: the jar cushions, talismans, and trusses. At my father's house, there was embroidery from Madeira Island, Richelieu, that sort of thing.

I loved it. I thought it was all gorgeous. That's when I discovered that it was even more beautiful all mixed up—the simplest materials and the most sophisticated. Linen embroidery, linen and cotton. Cotton prints and patterns. Satin embroidered with plain thread. I remember my grandma used a jar cushion to carry heavy things on her head, like water pails, or trusses full of clothes.

When I started giving my works these names, I guess that was when I became an artist [Rodilha (*Jar cushion*), Trouxa (*Truss*), Patuá (*Talismans*) are names of some of Sônia Gomes' series, as are Torções (*Torsions*) and Ninhos (*Nests*)]. I did that consciously, as I linked one moment to the other. Art had already been calling to me for some time, but I didn't know what it was. I thought that being an artist was way over my head, sort of over-ambitious for me. I felt more like a craftswoman. But my work didn't fit in that category either, as people said it lacked finish or had no function. I made some trinkets for a while, but nobody was brave enough to wear them. They thought they were too bold. Stores wouldn't stock them. People weren't ready to understand my stuff and wear it. And I wanted to keep going further and further. I wasn't discouraged by the rejections. Nobody understood my work or wore it, but I did, and I kept on making more.



**Sem título**, da série **Torção**, 2013. Costura, amarração e diferentes tipos de tecido sobre arame, 200 x 40 x 40 cm **Untitled**, from the **Torção** series, 2013. Sewing, knotting, and different types of textile on wire, 200 x 40 x 40 cm



**Sem título**, da série **Torção**, 2012. Costura, amarração e diferentes tipos de tecido sobre arame, 120 x 65 x 25 cm **Untitled**, from the **Torção** series, 2012. Sewing, knotting, and different types of textile on wire, 120 x 65 x 25 cm

**No 19º Festival, há muitos artistas falando sobre memória, usando sua história individual, subjetiva, para tentar reescrever as narrativas mais hegemônicas. De alguma forma, seu trabalho também faz isso, você concorda?**

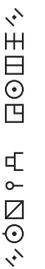
A história da gente vem da história dos outros. Ninguém tem uma história individual, subjetiva, que não esteja conectada com o outro. Meu trabalho tem histórias minhas, mas as pessoas encontram a história delas lá. Todo artista fala disso, eu acho, de memória, tempo. São questões recorrentes e que não estão só no meu trabalho. Como falei, minha busca foi sempre muito solitária. Não acho que ninguém tenha se preocupado comigo. Minha profissão foi uma busca minha. Quis sobreviver para me tornar uma mulher independente, autônoma, eu quis ter um lugar pra mim, viver do meu trabalho. Não tenho ninguém, então, eu sempre quis ter alguma segurança. Hoje, pelos acontecimentos todos, acho que sou uma artista internacional, o que até me assusta. Não projetei isso; sempre quis era dar conta de mim.

**Quais as ressonâncias da ideia de Sul geopolítico no seu trabalho?**

Recentemente fui à África do Sul, mas senti que não fui à África. Preciso voltar, ficar mais tempo, pesquisar mais, viver um pouco. Dessa primeira vez, isso aconteceu talvez porque eu tenha ficado num ambiente que era muito parecido com qualquer lugar rico. Depois, porque não consegui perceber a história do lugar, a cultura, as referências da identidade do lugar. Indo à África, acho que fui buscar a mim mesma lá, mas não me achei. Fiquei triste de sentir que, naquele ambiente, estava tudo sem identidade local, havia um grande apelo de um padrão global. Senti falta de conseguir perceber as referências locais, na arquitetura, no vestir.

Mas, pensando sobre o Sul no meu trabalho, é claro que minha obra carrega esse Sul. Meu trabalho é negro, é feminino, é marginal. Eu sou rebelde [*risos*]. Nunca me preocupei em mascarar ou sufocar nada ou nenhuma característica porque ela poderia não se enquadrar ou não estar nos padrões do que chamam arte. É curioso que, mesmo no Brasil, mesmo aqui em Minas, sendo o meu trabalho deste lugar, ainda assim aqui houve muita dificuldade em entender minha obra e reconhecê-la, porque ela carrega as raízes do nosso lugar. As pessoas rejeitam as nossas raízes, elas ficam mais confortáveis com o que vem de fora. Há preconceito da gente com a gente. Meu trabalho é brasileiro.

Entrevista concedida a **Júlia Rebouças** no ateliê da artista, em Belo Horizonte, em março de 2015



**At the 19th Festival, we have a lot of artists talking about memory, using their own private, subjective histories in an attempt to rewrite the hegemonic narratives. In a sense, your work does the same, doesn't it?**

Our own histories come from other people's histories. No one has an individual, a subjective history that's not somehow connected to others. My work has my history, sure, but other people can find their histories in there too. I think all artists address this in a way, I mean memory, time. These are recurring issues, and they're not only in my work. As I said, my search has always been very solitary. I don't think anyone bothered much about me. My profession was my own quest. I wanted to survive and become an independent, autonomous woman; I wanted to carve out my space, make a living out of my work. I don't have anyone, so I always wanted a sense of security of my own. Today, thanks to everything that's happened, I think I've become an international artist, and that's a bit scary. I didn't plan that; I just wanted to look after myself.

**How does the idea of a geopolitical South resonate in your work?**

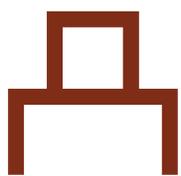
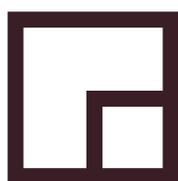
I recently went to South Africa but felt like I hadn't been to Africa at all. I have to go back, stay longer, do more research, experience more. I think it was like that the first time because I was in a place that was like any other wealthy environment, and also because I couldn't get a sense of the history of the site, the culture, the identity. I think I went to Africa in search of myself, but I didn't find anything. It saddened me to feel that there was no sense of local identity there, only a strong appeal to a global standard. I missed not seeing the local references, in the architecture, the clothing.

But, when I think about the South in my work, of course it does carry this South within it. My work is Black, it's feminine, it's fringe. I'm a rebel [*laughs*]. I've never tried to stifle or mask anything just because it might not fit within the preestablished conceptions of what art is. It's interesting that, even here in Brazil, here in Minas, the place my work comes from, people still have a great deal of difficulty understanding my art and identifying with it, because it carries the roots of our land. People reject our roots, they feel more comfortable with references that come from abroad. We're prejudiced against ourselves. My art is Brazilian.

Interview given to **Júlia Rebouças** at the artist's studio in Belo Horizonte in March 2015

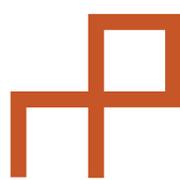


**Sem título**, da série **Torção**, 2013. Costura, amarração e diferentes tipos de tecido sobre arame, 210 x 70 x 30 cm **Untitled**, from the **Torção** series, 2013. Sewing, knotting, and different types of textile on wire, 210 x 70 x 30 cm



“Surpreende-me o tom nacionalista  
ainda dominante na organização e no  
consumo da cultura: como é persistente e  
forte a negação do hibridismo cultural,  
mesmo após quinhentos anos de migrações  
de populações inteiras.”

“I am always surprised at the  
still-dominant nationalistic  
overtones in the organization and  
consumption of culture: how is there  
such a persistent and forceful  
denial of cultural hybridization,  
after five hundred years of mass  
migrations of populations.”



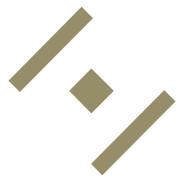
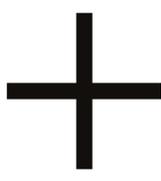
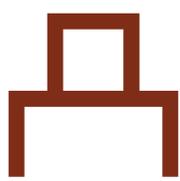
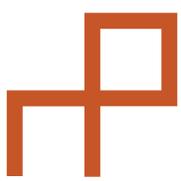
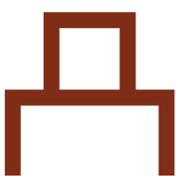
## gabriel abrantés

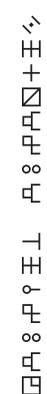
Chapel Hill, Estados Unidos, 1984

Vive em Lisboa, Portugal

Chapel Hill, US, 1984

Lives in Lisbon, Portugal





### **LIBERDADE, 2011**

VÍDEO, 17', S-16 MM TRANSFERIDO PARA HD

GABRIEL ABRANTES E BENJAMIN CROTTY | PRODUZIDO POR A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

Filmado em Luanda, acompanha a relação entre um jovem angolano, Liberdade, e sua namorada chinesa, e os problemas que surgem quando ele rouba Viagra de uma farmácia para resolver sua impotência. Viajando entre paisagens rurais e urbanas de Angola, o filme aborda relações amorosas criadas pela imigração de massa e as consequências econômicas do capital internacional na África. Foi premiado no Festival de Locarno (2011) e no Indie Lisboa (2011).

### **LIBERDADE, 2011**

VIDEO, 17', S-16 MM TRANSFERRED TO HD

GABRIEL ABRANTES AND BENJAMIN CROTTY | PRODUCED BY A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

Shot in Luanda, the film follows the relationship between a young Angolan named Liberdade [Freedom] and his Chinese girlfriend, and the problems that arise when his impotence drives him to steal some Viagra from a drugstore. Traveling between rural and urban Angolan landscapes, the film explores the amorous relationships forged in an age of mass migrations and the economic consequences of foreign capital in Africa. A prizewinner at the Locarno (2011) and Indie Lisbon (2011) Festivals.

6 gabriel abrantes



**Uma visão iconoclasta da história,** da arte e do cinema marca os filmes de Gabriel Abrantes, que subvertem elementos de gêneros hollywoodianos – a comédia romântica, a ficção científica, o filme de ação – para falar dos impactos da globalização, de questões de gênero, da falência das utopias. Usando personagens frequentemente impulsionadas pelo desejo sexual, explora a fricção entre os eixos tradicionais de poder e os novos atores do cenário pós-colonial. Em busca dos lugares onde, afirma, “as formas contemporâneas de vida estão sendo inventadas”, filmou em Angola, Haiti, no Sri Lanka e no Brasil.

Filho de portugueses, Gabriel Abrantes nasceu no estado norte-americano da Carolina do Norte e estudou na Cooper Union (Nova York), no Le Fresnoy (Tourcoing, França) e na École National des Beaux Arts (Paris). Seus filmes foram exibidos em exposições no MIT List Visual Arts Center (Cambridge), no Palais de Tokyo (Paris) e no Centre Pompidou (Paris), entre outros espaços e festivais. Em 2015, participou da 56ª Bienal de Veneza. Foi premiado na Berlinale e no Locarno International Film Festival, entre outros festivais de cinema.

Abrantes ensina cinema na Haute École d’Art et Design, em Genebra, Suíça.

**An iconoclastic approach to history,** art, and cinema runs through the films of Gabriel Abrantes, which subvert elements of Hollywood genres—rom-com, sci-fi, action—to address the effects of globalization, gender issues, and the bankruptcy of utopian ideals. Using characters very often driven by sexual desire, he explores the friction between the traditional axes of power and the rising postcolonial players. Drawn to places where, he says, ‘the contemporary forms of life are still being invented’, he has filmed in Angola, Haiti, Sri Lanka, and Brazil.

Abrantes was born in North Carolina, to Portuguese parents, and studied at Cooper Union (New York), Le Fresnoy (Tourcoing, France), and the École National des Beaux Arts (Paris). His films have featured in exhibitions at the MIT List Visual Arts Center (Cambridge), Palais de Tokyo (Paris), and Centre Pompidou (Paris), among other venues. In 2015, he participated in the 56th Venice Biennale. He has been a prizewinner at various festivals, including the Berlinale and Locarno International Film Festival.

Abrantes teaches Cinema at the Haute École d’Art et Design in Geneva, Switzerland.





**TAPROBANA, 2014**

VÍDEO, 32', S-16 MM TRANSFERIDO PARA HD. GABRIEL ABRANTES | PRODUZIDO POR A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

Comédia sobre um dos primeiros autores colonialistas da Europa, Luís Vaz de Camões (1525-1580), que escreveu *Os lusíadas* durante seu exílio no Oriente. Publicado em 1572, o grande poema épico narra a descoberta do caminho marítimo para as Índias e as glórias do povo e do império português. O filme acompanha o poeta em suas crises criativas no exílio, em meio a uma vida hedonista. Estreou na mostra competitiva do Festival de Berlim, em 2013.

**TAPROBANA, 2014**

VIDEO, 32', S-16 MM TRANSFERRED TO HD. GABRIEL ABRANTES | PRODUCED BY A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

A comedy about one of Europe's first colonialist authors, Luís Vaz de Camões (1525-1580), who composed the epic poem *The Lusiads* during his Eastern exile. Published in 1572, the poem recounts the sea voyage to the Indies and the glories of the Portuguese people and empire. The film accompanies the poet through one of his creative crises during a hedonistic period of exile. The film debuted at the competitive show of the 2013 Berlin Festival.



今  
世  
十  
四  
日  
正  
午  
時  
分  
正  
午  
時  
分  
正  
午  
時  
分

回

## REVERSED MYTHS

**Videobrasil defines the global South as its area of interest. It's a geopolitical territory that does not exactly overlap with the geographical South, but spans a symbolic zone where you can most clearly observe, among other things, the impact of processes related to globalization. How do you see your work within this Southern context?**

I wanted to work in the 'global South' because I was attracted by peripheral or nondominant economies. On the one hand, I was searching for unusual and surprising content, but I also harbored a somewhat pathetically megalomaniacal utopic fantasy of invigorating or participating in the emancipation of repressed groups. I wanted to make films in places outside of the dominant centers of power and to work with marginalized groups, freeing them from the shackles of a hegemonic evil empire! Ironically, this was inspired by *The Birth of a Nation*, the racist epic by D.W. Griffith. I saw it much as I see *The Lusíads* by Camões, or the *Iliad* by Homer: nationalistic myth building through the telling of a 'race's' story through the "mother tongue" of this nation. All of these were attempts to create a national myth

and made by poets that saw the primary function of high art as the 'creation of the identity of a race'. This is clearly a horribly outdated, but still quite persistent attitude, in a time when the economy is highly globalized, and mass migration is significantly increasing.

When I saw *The Birth of a Nation*, I felt that Griffith had inaugurated the great propaganda machine of the 20th century, and had tried to model the myth of his nation through this medium according to his bigoted perspective. I was interested in how since then movies had become the medium of choice for spreading US values throughout the world, and I wanted to play with this manipulative form. I wanted to create a parallel and antagonist myth and underline the out-of-datedness of notions of 'national culture' that were still common currency (i.e., in art events such as nationally organized biennials and film festivals), in a time when the notion of nation-state, father country, and mother tongue were all but completely dissolved. I wanted to play with some of the codes and strategies of 'Hollywood' but apply this to protagonists and contexts that were usually suppressed by the dominant culture.

**I'd like you to address the way you explore the idea of transit in the contemporary context; the transit of people and goods, but especially of forms of symbolic discourse. For example, *Birds* refers to two symbolic forms of trance: Dionysian tragedy and rituals like voodoo. What is your interest in these hybridisms? What comes from these juxtapositionings?**

All of my films seem to relish in some adulation of hybridity and ambiguity. I'm not so interested in 'creating' hybrids, but I want to underline the fact that everything is already a hybrid and that unchangeable standardized identities are a fiction. *Ornithes* plays with this, but at the same time it also plays with the adverse reactions this might get from people. The film happened in a very fast serendipitous way. I went to Haiti for a twenty-one-day location scout for *In Pursuit of Happiness* and thought it was a good idea to make

## MITOS REVERTIDOS

**O Videobrasil define o Sul global como sua área de interesse. É um território geopolítico, que não corresponde ao Sul geográfico, mas a uma zona simbólica onde, entre outros pontos, observa-se o impacto de processos relacionados com a globalização muito claramente. Como vê seu trabalho no contexto deste Sul?**

Quis trabalhar com o Sul global porque as economias periféricas ou não dominantes me atraíam. Por um lado, buscava conteúdos incomuns e surpreendentes, mas também tinha uma fantasia utópica, pateticamente megalomaniaca, de estimular ou participar da emancipação de grupos oprimidos. Quis fazer filmes fora dos centros dominantes de poder, e trabalhar com grupos marginalizados, para arrancar deles as algemas de um império hegemônico maligno! Ironicamente, isso foi inspirado pelo épico racista de D.W. Griffith *O nascimento de uma nação*. Vejo esse livro como vejo *Os lusíadas*, de Camões, ou a *Iliada*, de Homero: a construção dos mitos nacionalistas, por meio da narrativa da his-

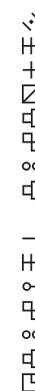
tória de uma “raça”, na “língua materna” dessa nação. Eram todas tentativas de criar um mito nacional, e empreendidas por poetas para quem a função primordial da grande arte seria “criar a identidade de uma raça”. É uma atitude horriavelmente ultrapassada, claro, mas ainda bastante persistente nestes tempos de economia altamente globalizada e migrações em massa cada vez maiores.

Quando assisti a *O nascimento de uma nação*, entendi que Griffith inaugurava, ali, a grande máquina de propaganda do século 20, e tentava moldar, com ela, o mito americano, segundo sua perspectiva preconceituosa. O que me interessou foi como o cinema se tornou, a partir de então, a forma preferencial de espalhar valores norte-americanos pelo mundo; decidi, também eu, jogar com essa forma de manipulação. Quis criar um mito paralelo e antagônico, e sublinhar a obsolescência de noções como “cultura nacional”, que ainda são moeda corrente (em bienais de arte e festivais de cinema organizados por governos, por exemplo) em uma era em que ideias

como estado nacional, pátria e língua materna já se dissolveram quase completamente. Minha intenção era jogar com alguns códigos e estratégias de Hollywood, mas aplicando-os a protagonistas e contextos em geral suprimidos pela cultura dominante.

**Gostaria de falar da forma como você explora a ideia de trânsito no contexto contemporâneo. Trânsito de pessoas e bens, mas, sobretudo, de formas de discurso simbólico. *Birds*, por exemplo, faz referência a duas formas simbólicas relacionadas à ideia de transe: a tragédia dionisíaca e rituais como o vodu. Qual é seu interesse por esses hibridismos? O que resulta dessas justaposições?**

Todos os meus filmes parecem se comprazer com um pouco de hibridismo e ambiguidade. Não me interessa tanto “criar” híbridos, mas sublinhar o fato de que as coisas já são híbridas; identidades padronizadas e imutáveis são uma ficção. *Ornithes*





### ”Ορνιθες (ORNITHES – AVES), 2012

VÍDEO, 17', S-16 MM TRANSFERIDO PARA HD. GABRIEL ABRANTES | PRODUZIDO POR A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

Uma sátira sobre línguas mortas, totalitarismo e colonização filmada em Jacmel, no Haiti. O filme parte de uma montagem de *As aves*, de Aristófanes, na Grécia, de onde dois homens fogem para escapar dos impostos. Em sua busca por uma nova cidade, decidem colonizar e organizar o reino dos pássaros – o céu –, que tinha, até então, sido “livre”. Começam a cobrar impostos dos homens e dos deuses pela passagem no céu, espaço de trânsito entre eles.

### ”Ορνιθες (ORNITHES – BIRDS), 2012

VIDEO, 17', S-16 MM TRANSFERRED TO HD. GABRIEL ABRANTES | PRODUCED BY A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

A satire on dead languages, totalitarianism, and colonialization shot in Jacmel, Haiti. The film begins with a staging of Aristophanes' *The Birds* in Greece, where two men have fled to evade taxes. In their search for a new city, they decide to colonize and organize a kingdom of birds—the skies—which had hitherto been “free” space. They start charging a toll on all commerce between men and gods passing through the sky.



a short 16 mm film at the same time. I wanted to arrive with no idea and develop, write, and produce the movie during the brief sojourn, which ended up being ridiculously stressful, having to rewrite the entire script at 5:00 a.m. before shooting, cutting out half of the scenes because we weren't able to shoot fast enough, etc. My dad was working in the reconstruction effort after the earthquake at the time, and much of the location scouting I was doing while on sort of 'take your child to work' day trips with him. One day we traveled north to visit Palais Sans Souci and La Citadelle fortress, UNESCO heritage sites built deep in the mountains to defend the newly formed republic after the slave revolt in the early 19th century. A middle-aged Haitian man was introduced to me as one of Haitian voodoo's high priests. He was currently in charge of renovation projects on heritage sites and was accompanying us as a sort of misanthropic chaperone. His irritation grew in tandem with my father's excitement: his face soured as my dad outlined plans for safety handrails, handicap access, ATMs, and a paved road from the nearby Royal Caribbean Cruise Resort. We all got taken up the steep hill atop donkeys pulled by young Haitian boys. I remember looking back

and seeing my dad and his coworker snapping photos from their iPads. I tried to make small talk with the former minister by asking about Haitian voodoo. He ended our quick chat immediately by responding, 'If you want to see a voodoo ceremony, all you have to do is give a group of people a bottle of rum'.

I had taken Aristophanes' comedies to Haiti and was studying the ritual use of alcohol in ancient Greek culture. I was interested in the fact that alcohol had been this cross-cultural mass-empathy drug, which had probably been used in the very earliest manifestations of art. (The secret of the monomyth is hidden in *yeast!*) In the ancient festivals at Dionysia, men, women children and slaves would dedicate themselves to days of binge drinking till they experienced trance-like communal 'catharsis', and apparently in Haitian voodoo (as in countless other shamanic rituals), trance states were induced by a combination of rhythmic dancing and intoxication.

A week later I was walking around Jacmel, a large coastal town in the south, also mostly destroyed by the earthquake, and one of the carnival centers of Haiti. The city is home to many artisans making the characteristic papier-mâché costumes they wear during carnival. I met one artist who specialized in making bird costumes,

and a choreographer who was the head of a bird-dancing troop. The clothes looked a lot like the costumes depicted on a Greek amphora that was on the cover of my edition of Aristophanes. I was reading *Birds*, which tells the story of two Europeans who travel to the 'free land of birds' in order to run away from Athenian taxes, and end up enslaving all of the birds and taking over their land (the sky) in a bid to charge taxes to the God's and human's by creating a massive wall in between the heavens and the earth. It ends with the birds enacting a massive slave revolt. This seemed like a convenient parallel to the history of Haiti and I thought it was funny to imagine a young Haitian theatre director who wanted to stage Aristophanes' comedies in the original Attic Greek as a smarty-pants statement on the untranslatability of culture, but that it turned out to be a horrible flop, and no one really enjoyed his play and finding it too pretentious. It ends up being a close reflection on the reality of my film! I think this project came as a result of getting a bit of flak for working in countries or contexts that I'm not directly related too. Ben<sup>1</sup> and I were heavily critiqued in the state-run Luanda newspaper for *Liberdade*. They called us 'American garbage directors, only interested in filming a negative and poor vision of Angola'. On the other hand, there was a clear tentative by Portuguese newspapers to label me as a 'Portuguese artist', which I also don't agree with. I am always surprised at the still-dominant nationalistic overtones in the organization and consumption of culture: how is there such a persistent and forceful denial of hybridization and cultural *creolization*, such an intense nationalism, even from a metropolitan elite, after five hundred years of mass migrations of populations across oceans, and the rise of 'trans-national' corporations as the dominant forces of the economy.

<sup>1</sup> Benjamin Crotty, visual artist, filmmaker, screenwriter, and codirector, with Abrantes, of the film *Liberdade* (2011).—Ed.

uma ânfora grega na capa de minha edição de Aristófanes. Eu estava lendo *As aves*, a história de dois europeus que viajam para a “terra livre das aves”, a fim de escapar dos impostos atenienses, e acabam escravizando os pássaros e dominando seu país (o céu), para criar uma enorme muralha separando céu e terra e tentar cobrar impostos de deuses e homens. A peça termina com uma rebelião das aves-escravas.

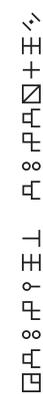
Pareceu-me um paralelo conveniente com a história do Haiti e achei divertido imaginar um jovem diretor de teatro haitiano querendo encenar comédias de Aristófanes no ático grego original, como uma prova irreverente da intraduzibilidade da cultura; mas a peça acaba se tornando um fracasso horrível, ninguém gosta, acham muito pretensiosa. O que reflete de forma bem próxima a realidade de meu filme!

Acho que esse projeto resultou de uma certa divulgação que tive por trabalhar em países ou contextos com os quais não tenho relação direta. O jornal estatal de Luanda criticou-nos severamente por *Liberdade*, a Ben<sup>2</sup> e a mim, chamando-nos de “diretores de lixo americano, interessados apenas em filmar uma visão negativa e pobre de Angola”. Por outro lado, houve uma clara tentativa dos jornais portugueses de me rotular como “artista português”, algo de que também discordo. Sempre me surpreende o tom nacionalista ainda dominante na organização e no consumo da cultura: como ainda é persistente e forte a negação que fazem do hibridismo e da *creolização* cultural, como é forte o nacionalismo, mesmo na elite metropolitana, após quinhentos anos de migrações em massa de populações inteiras, atravessando oceanos, e o surgimento das corporações “transnacionais” como forças dominantes da economia.

<sup>2</sup> Benjamin Crotty, artista visual, cineasta, roteirista e codiretor, com Abrantes, do filme *Liberdade* (2011). [N.E.]

**Você se serve de formas narrativas hollywoodianas, que as histórias e personagens de seus filmes desconstroem. Parece-me haver claramente um interesse em utilizar uma ferramenta ideológica que marcou o domínio americano da segunda metade do século 20 aos dias de hoje; mas quais outros motivos o levaram a adotar esses gêneros discursivos?**

Godard disse que “o *travelling* é uma questão moral”. Ele provavelmente estava sendo irônico, já que sempre questionou os sistemas estáveis morais e de significado, mas, para mim, foi uma frase muito inspiradora. Em seu filme *O desprezo*, ele joga com técnicas e códigos hollywoodianos: o Technicolor, locações exóticas, carros velozes, loiras voluptuosas. O filme abre com um longo *travelling* que mostra um cinegrafista operando uma enorme Panavision, descendo uns trinta metros por um trilho instalado no estacionamento de um cinema. Ouvem-se os créditos *Filmé avec des cameras Panavision en Cinemascope et dans Technicolor* [Filmado com câmeras Panavision em Cinemascope e Technicolor]. No final da tomada, o câmara gira uma das rodas do tripé, e a câmara se desloca suavemente 180 graus na direção do plano da tela. Ele gira outra roda, fazendo a câmara se inclinar um pouco, até que a lente aponta diretamente para nós, e a quarta parede se quebra. É um belo momento do “cinema sobre o cinema”, uma câmara olhando para o espelho. Godard era



**You feed off forms of Hollywood narratives, which your characters then deconstruct. There seems to be a clear interest in using an ideological tool that has been the arch symbol of American dominance since the latter half of the 20th century; but what other motives led you to adopt these discursive genres?**

There's a quote by Godard: 'Le travelling est une affaire de morale'. I think this probably was said tongue in cheek since he seems to have consistently questioned stable systems of meaning and morality, but it was very inspiring to me. In his film *Contempt* [*Le Mépris*], he plays with Hollywood techniques and codes, such as Technicolor, exotic locations, fast cars, and busty blondes. The film opens with a long tracking shot showing a cameraman operating an enormous Panavision rig riding down a hundred feet of rails set up in a cinema backlot. We hear the credits *Filmé avec des cameras Panavision en Cinemascope et dans Technicolor* [shot with Panavision cameras in Cinemascope and Technicolor]. At the end of the shot, the operator flicks one of the wheels on the tripod head, and the camera swivels 180 degrees

towards the picture plane smoothly. He flicks another wheel making the camera tilt slightly until the lens is pointed directly at the screen, breaking the fourth wall. It is a beautiful moment of 'cinema on cinema', a camera looking in the mirror. Godard had a fascination with Hollywood, with the magic factory, with its easy pulp. He saw the perverted power of this institution and wanted to play with it.

I felt a strong attraction to this attitude, to the pop appropriation of pulp, to the glorification of low culture, and a reveling in the easy trashy attractions of Hollywood. I was also interested in flipping this on its head, and abusing these codes, displacing them so that they would cease to function or function in a queer way. I wanted to grab a stock character, a pulpy one-liner, a 'war-movie' action sequence, and displace it into a low-budget production system, or use a nonprofessional actor, or shoot in an economically marginalized zone. This displacement has many effects. Sometimes it seems funny, sometimes it seems dynamic and new, sometimes it seems naughty, and sometimes it seems to be a sort of melancholic questioning of the moral questions that might be associated with Hollywood's massive economy, glossy aesthetics, fast-food ideologies, and imperialistic history.

**Your films often feature monuments and spaces of high symbolic power and importance in the creation of historical narratives and national identities. You've shown temples in Sri Lanka, the buildings of Brasília, Moorish castles in Portugal, and then you subvert them with characters that problematize their functions. It seems you're opposing the idea of petrification with a shifting concept of history, showing how these spaces are symbols in mutation. Is that what interests you?**

I have always been interested in architecture and was very interested in utopic architecture, from modernist attempts at producing the perfect city, from Bauhaus to Niemeyer's Brasília. I was interested in how all of these mass social projects, sincere attempts at creating a well-thought-out urban plan and building construction to make modern man's life better, had been disastrous failures. I was greatly inspired by Rem Koolhaas'



### **VISIONARY IRAQ, 2008**

VÍDEO, 18'17", S-16 MM TRANSFERIDO PARA HD. GABRIEL ABRANTES E BENJAMIN CROTTY | PRODUZIDO POR GABRIEL ABRANTES

Colaboração com Benjamin Crotty, artista, diretor e roteirista americano residente em Paris, *Visionary Iraq* fala de um rapaz português que parte, com a irmã adotada angolana, para a Operação Iraqi Freedom. Durante seu *vernissage*/festa de despedida, a mãe dos jovens percebe que os irmãos estão tendo um relacionamento amoroso secreto. Ao mesmo tempo, é revelado que seu pai lucra com investimentos em infraestrutura no Iraque, deixando-os diante de uma decisão moral.

### **VISIONARY IRAQ, 2008**

VIDEO, 18'17", S-16 MM TRANSFERRED TO HD. GABRIEL ABRANTES AND BENJAMIN CROTTY | PRODUCED BY GABRIEL ABRANTES

A partnership with Benjamin Crotty, an American artist, director, and screenwriter resident in Paris, *Visionary Iraq* is about a Portuguese youth and his adopted Angolan sister who join the Iraqi Freedom movement. During their farewell *vernissage*/party, their mother discovers that they've been having a secret love affair. At the same time, it also comes to light that their father turns a tidy profit from investments in Iraqi infrastructure projects, placing the pair in a difficult moral dilemma.



**A HISTORY OF MUTUAL RESPECT, 2010**

VÍDEO, 24', S-16 MM TRANSFERIDO PARA HD. GABRIEL ABRANTES E DANIEL SCHMIDT

PRODUZIDO POR A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

Filmado entre Brasil, Portugal e Argentina, trata da complexa dinâmica da relação entre Brasil e Portugal, e dos clichês da representação da alteridade. Confrontados com a desilusão da experiência modernista em Brasília, dois jovens americanos partem em uma jornada em busca de “amor puro”, que encontrarão em uma jovem indígena. Realizado em parceria com o artista visual e diretor Daniel Schmidt, o filme ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Locarno.

**A HISTORY OF MUTUAL RESPECT, 2010**

VIDEO, 24', S-16 MM TRANSFERRED TO HD. GABRIEL ABRANTES AND DANIEL SCHMIDT

PRODUCED BY A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS

Shot in Brazil, Portugal, and Argentina, the film looks at the complex dynamic of Brazil/Portugal relations and the clichés that pervade representations of alterity. Faced with their disillusionment at the modernist experiment in Brasília, two young Americans decide to go in search of “pure love,” which they find in a young Amerindian woman. Directed in partnership with the visual artist and director Daniel Schmidt, the film won the best short film prize at the Locarno Festival.

fascinado por Hollywood, pela fábrica de mágicas, pelo *pulp*<sup>3</sup> fácil. Via seu poder pervertido e queria jogar com ele.

Sempre me senti atraído por essa atitude: a apropriação pop do *pulp*, a valorização da baixa cultura, a admiração pelo lixo fácil de Hollywood. Também me interessei em revolver tudo isso e despejar na cabeça de Hollywood, abusando desses códigos, deslocando-os tanto que eles deixassem de funcionar ou funcionassem de maneira estranha. Quis pegar um personagem típico, um chavão *pulp*, uma sequência de ação de um “filme de guerra”, e deslocá-los para um sistema de produção de baixo orçamento, usar um não ator ou filmar em uma região economicamente marginalizada. Esse deslocamento tem diversos efeitos. Às vezes, é engraçado; às vezes, dinâmico e novo; às vezes, safado; e, às vezes, parece ser uma espécie de questionamento melancólico de problemas morais que podem estar associados à economia de massa de Hollywood, à estética do brilho superficial, às ideologias *fast-food* e à história imperialista.

<sup>3</sup> Gênero B de cinema que deriva das ficções carregadas de sexo e violência publicadas em edições baratas nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950. Quentin Tarantino revisita o estilo em *Pulp Fiction – Tempo de violência* (1994). [N.E.]

**Você inclui, em seus filmes, monumentos e espaços de grande carga simbólica e importância na criação de narrativas históricas e identidades nacionais – templos no Sri Lanka, edifícios de Brasília, o Castelo dos Mouros, em Portugal –, e os subverte com personagens que problematizam sua função. Seu interesse é opor a ideia de petrificação a um conceito de história em movimento?**

Sempre me interessei por arquitetura, sobretudo pela arquitetura utópica, das tentativas modernistas de produzir uma cidade perfeita, como a Bauhaus e a Brasília de Niemeyer. E me interessava como esses projetos sociais de massa, essas tentativas sinceras de criar planos urbanos pensados e edifícios que melhorassem a vida do homem moderno, haviam se convertido em fra-

cassos desastrosos. Minha grande inspiração foi a tese de Rem Koolhaas, *Prisioneiros voluntários da arquitetura*, que, ironicamente, brinca com o absurdo de uma solução de design de massa capaz de melhorar nossa vida. Também sempre me interessei, em filosofia, pelas utopias naturais, do Éden ao Walden de Thoreau; a fantasia de que o homem poderia voltar a um estado de graça não urbano na natureza é comovente.

*Uma história de respeito mútuo* trata bastante dessas duas coisas. Filmei em 2010, com Daniel Schmidt, e foi meu primeiro filme feito no “mundo real”, fora dos “sets” construídos que eu vinha criando em galerias. Quis filmar na floresta brasileira e na paisagem moderna e urbana de Brasília, pois via ambas como típicas utopias fracassadas. Meu interesse era instilar uma espécie de perversão ou sentido desviante nessas supostas utopias, utilizando-as com um propósito errado.

Em *Uma história*, faço um predador sexual norte-americano que vem ao Brasil encontrar um amante nativo. Esse sujeito apalermado vaga sem destino, distraído, por essas paisagens majestosas todas, por essas utopias fracassadas todas, sem se dar conta da história desses lugares. É uma espécie de sacrilégio contra o modernismo e as fantasias utópicas. Mais tarde, filmei personagens mouros em *Palácios de Pena* acariciando os genitais uns dos outros em um recinto do Castelo dos Mouros. A intenção era também revigorar



thesis project *Voluntary Prisoners of Architecture* that ironically plays on the absurdity of creating a mass design solution for better living. I have also always been interested in philosophy about natural utopias, from Eden to Thoreau's Walden, the fantasy that man could return to a non-urbanized state of grace in nature was touching.

*A History of Mutual Respect* is very much about these two things. I filmed it in 2010 with Daniel Schmidt, and it was the first film where I shot in the 'real world', outside of constructed 'movie sets' that I had been making in galleries. I wanted to shoot in the Brazilian Jungle and Brasília's modern urban landscape, as I saw those two as characteristic of failed utopias. My interest was in reinvesting some sort of perversion, or deviated meaning into these attempted utopias by misusing them.

In *History*, I play a North American sexual predator that has come to Brazil to find a native lover. This dumb 'bro' wanders aimlessly, aloofly, through these majestic landscapes, through these failed utopias, with no awareness of the history of these places. It is a sort of sacrilege against modernism, sacrilege against utopic fantasies. Later on, I have the Moorish characters in *Palácios de Pena* fondling each other's genitals in a nook at the Castelo dos Mouros. The intent was also to reinvigorate a static and morally monolithic structure by reappropriating and having it used for 'obscene' acts. It is a technique that I use a lot, which is a childish technique, but that sometimes has some fruitful results: which is to play 'naughty' with a sacrosanct subject, territory, or character. People were a bit scandalized when in the first five minutes of my film *Taprobana* I depict Camões, a Portuguese Renaissance poet and the national icon, defecating on his girlfriend. But I think that the scatophilic scene is actually quite tender and moving, and when you read Camões' letters you can tell he was a bit of a naughty boy himself.

**The use of contrasts, such as between grand historical narratives and the characters that populate your films, also occurs in formal terms, like in the helicopter shot in *Liberdade*, which depicts miserable living conditions with all the stylistic bombast of a mega production. What interests you most in these contrasts? What's your reading of that camera movement in *Liberdade*?**

In 2006, I moved to Trás-os-Montes, an economically depressed backcountry in the north of Portugal. My father's family is originally from this zone, and my great-grandfather's run-down house was still there, barely standing, with broken windows, no phone, no hot water, a real bohemian dream! I wanted to live there and establish my practice in this small village, making films with the people who lived there. I had a fantasy of constructing a peripheral utopic film studio in my grandfather's house. I fantasized about the eccentric and hopefully invigorating results of my future collaborations with the villagers, hoping to work with them on the narratives and have them be the protagonists of the films we would make. The horrible failure of the first film I tried to make there ended this fantasy. One of the reasons for the failure was the megalomaniacal ambition of the project: we wanted to make an apocalyptic sci-fi film about global warming, where all of Portugal had already been inundated due to rising sea levels and all that was left of the Iberian Peninsula was the high-altitude mountain ranges in Trás-os-Montes. I was convinced that the application of the narrative standard of the Hollywood 'disaster movie' to this peripheral community was a grand political gesture, that I was a cultural Robin Hood, stealing a cultural form with mass appeal and giving it back to the rural poor! This was somewhat inspired by Pasolini's notion of Epic Cinema, where he wanted to elevate the most disparaged, oppressed, and marginalized people of Rome into saints by film-

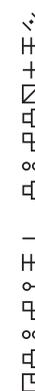
uma estrutura estática e moralmente monolítica com uma reapropriação destinada a atos “obsce- nos”. É uma técnica que uso muito, uma técnica infantil, mas que, às vezes, tem resultados fru- tíferos: ser sacana em relação a tema, território ou personagem sacrossantos. As pessoas ficaram meio escandalizadas quando, nos cinco primeiros minutos de *Taprobana*, mostro Camões, um po- eta do renascimento português e ícone nacional, defecando sobre sua namorada. Mas, na verdade, acho a cena de escatofilia terna e comovente; e, quando você lê as cartas de Camões, descobre que ele também foi um menino bem safado.

**O uso de contrastes, como entre gran- des narrativas históricas e as perso- nagens que povoam seus filmes, acon- tece também em termos formais, como no plano de helicóptero de *Liberdade*, que retrata condições de vida muito pobres com uma operação estilística de grande produção. Qual é seu in- teresse nesse tipo de contraste? Em *Liberdade*, qual seria a leitura desse movimento de câmera?**

Em 2006, mudei-me para Trás-os-Montes, uma região economicamente deprimida do norte de Portugal, de onde vem a família de meu pai. A casa abandonada de meu bisavô ainda estava lá, quase desabando, com janelas quebradas, sem telefone, sem água quente, um verdadeiro sonho boêmio! Quis morar e trabalhar ali, naquela pe-

quena aldeia, fazendo filmes com as pessoas de lá. Tive a fantasia de construir um estúdio de ci- nema utópico periférico na casa de meu avô. Fan- tasiei os resultados excêntricos e, esperava, revi- gorantes de minhas futuras colaborações com os moradores; ansiava por trabalhar com eles nas narrativas e tê-los como protagonistas dos filmes que faríamos. O horrível fracasso do primeiro fil- me que tentei fazer lá acabou com essa fantasia. Uma das razões do fiasco foi a ambição megalô- maníaca do projeto: queríamos fazer um filme de ficção científica apocalíptico sobre o aqueci- mento global. Portugal teria sido inundado pela elevação do nível do mar, e tudo o que restava da Península Ibérica eram as cadeias de montanhas de grande altitude de Trás-os-Montes. Eu estava convencido de que aplicar o padrão narrativo do “filme catástrofe” hollywoodiano àquela comu- nidade periférica era um grandioso gesto político, de que eu era um Robin Hood cultural, roubando uma forma cultural de apelo massivo e devolven- do-a aos pobres camponeses! Isso foi um tanto inspirado pela ideia de Pasolini de um cinema épico, que elevaria as pessoas mais desampara- das, oprimidas e marginalizadas de Roma ao *sta- tus* de santos, filmando-os em narrativas heroi- cas ao som da música religiosa de Bach. Pasolini quis santificar os gigolôs prostitutas e ladrões do

subproletariado que viviam na periferia da cida- de. Eu tinha ambições semelhantes, ainda que ilusórias, quando me mudei para Trás-os-Montes. A ambição em *Liberdade* é similar, mas acho que já menos esperançosa. Benjamin e eu queríamos filmar em Luanda, Angola, que sofre de extrema desigualdade e tem uma das economias que cres- ceram mais depressa na década passada, graças ao final ainda recente da guerra civil e à riqueza do petróleo. Queríamos fazer um drama român- tico curto, com uma estética comercial sutil, ou seja, usando, de forma irônica, um tom errado, um gênero e uma certa aparência, e encenando tudo isso em uma petro-economia africana peri- férica. Resolvemos usar a *steadycam*, filmar quase que exclusivamente à luz dourada do fim do dia, e acrescentar um verniz de alto orçamento, como a tomada do helicóptero da torre Kinashishi, uma favela vertical. Há algo de grotesco nessa tomada







ing them in heroic narratives and soundtracking them with Bach's religious music. Pasolini wanted to sanctify the subproletarian pimps, prostitutes, and thieves living on the outskirts of the city. I had some similar ambitions, however misguided, when I moved to Trás-os-Montes.

The ambition in *Liberdade* is similar, but I think already a little less hopeful. Benjamin and I wanted to film in Luanda, Angola, which suffers from extreme inequality, and was one of the fastest-rising economies in the past decade, due to its recently ended civil war and its petro wealth. We wanted to make a short romantic drama in a smooth commercial aesthetic as an ironic misuse of a tone, genre, and look by setting this in a peripheral African petroeconomy. We decided to use Steadicam, to film almost exclusively at the golden hour, and with high-production veneer such as the heli-shot of the Kinashishi Tower, a vertical favela. There is something grotesque about this shot that enthralled us. At this point, the use of the Hollywood aesthetics, or genre tropes, was more of an ironic joke. We thought it was funny, in a gross way, to have a glorious helicopter shot, a silly love story, and sunset lighting in this territory that suffers one of the highest rates of inequality and government corruption across the globe.

**Themes related to sexual identity are recurrent in your work; issues of orientation, gender, representation, etc. You also tend to create a web of relations between major current political themes. There seems to be a will to use sexuality to underscore the interdependence between the politically micro and macro. Could you elaborate a little on that?**

At some point, I had a huge reactionary bent and any mention of sex in a book or film annoyed me. But then something clicked, I was reading *Gravity's Rainbow* [by Thomas Pynchon], and Slothrop, the main character, is being coerced to have intercourse with his girlfriend, and it goes horribly wrong, and her dog is biting at his pants, which are around his ankles, and he backs up into the bathroom trying to shake the dog off, and inadvertently plops his other leg into the toilet bowl, and when he tries to yank it out the whole toi-

let comes off the wall, so now water is spraying everywhere, and he is standing there with a dog growling and tugging on a pant leg, the toilet on his other leg, his girlfriend with her legs around his hips still trying to come. Then twenty-four hours later a missile hits her apartment. We find out that the V-2 rockets are mysteriously hitting targets where Slothrop is having intercourse. I thought this was so funny, that someone's inane flirts and hilarious sexual misadventures could be intrinsically linked to the blitzkriegs in London. I thought it was a nice metaphor for how private desires have a direct role in public issues. I think it also unblocked something, if sexuality was explored as something humorous, I could palate it a little more easily, and so I started playing with strong sexual overtones in my films, but usually used in a funny way. And then this is stupid to say, but sex really does motivate so much of what we do. The Trojan War starts because someone stole someone else's girlfriend. Electra kills her mom because she cheated on her dad. Clinton is impeached because his semen was found on Lewinsky's dress. People willingly commit suicide because of promises of seventy virgins in the afterlife. I am now researching a project that I want to do with indigenous groups in the Xingu River basin in Brazil, and I came across an excel sheet made by anthropologists at the University of Michigan that lists all of the recorded indigenous homicides in the region. The vast majority of them are because someone slept with someone else's partner. These are all stupid examples, although I find them funny. I think I am saddened and disheartened that so much of what motivates us to involve ourselves politically comes from extremely self-centered and individualistic impulses, and that we then go through such a massive effort to hide this from ourselves, and convince ourselves that we are sincerely altruistic. But laughing is good! I think that is why I am trying to make comedies.

Interview with **João Laia**, via e-mail.

que nos fascina. Àquela altura, o uso da estética hollywoodiana, ou de lugares-comuns de gênero, era mais uma piada irônica. Achamos engraçado, de um jeito nojento, usar aquela tomada grandiosa de helicóptero, a história de amor boba e a luz do crepúsculo em um território que sofre de um dos mais altos índices de desigualdade e corrupção governamental em todo o planeta.

**Há, em seu trabalho, uma recorrência de temas relacionados à identidade sexual, questões de orientação, gênero, representação etc. Em geral, você também cria uma rede de relações entre grandes questões políticas atuais. Parece haver um interesse em sublinhar a interdependência entre micro e macropolítica por meio da sexualidade. Você poderia comentar um pouco essa ideia?**

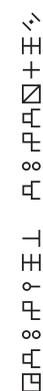
A certa altura, tive uma forte inclinação reacionária, e qualquer menção a sexo em um livro ou um filme me incomodava. Mas, então, algo se transformou em mim. Estava lendo o *Arco-íris da gravidade* [de Thomas Pynchon], e Slothrop, o personagem principal, está sendo coagido a ter uma relação sexual com a namorada, e tudo dá horrivelmente errado: o cachorro dela fica morrendo a calça dele, que já está arriada, ele recua

até o banheiro tentando espantar o cachorro, inadvertidamente pisa na privada, tenta soltar o pé, a privada se solta da parede e espalha água por toda parte, e ele está ali com um cachorro rosando, tentando tirar um pé da calça, o outro pé enfiado na privada, e a namorada com as pernas em volta da cintura dele tentando gozar. Então, 24 horas depois, um míssil atinge o apartamento dela. Descobrimos que mísseis V2 vêm misteriosamente atingindo alvos onde Slothrop está fazendo sexo. Achei isso engraçado demais, que os flertes e as hilárias desventuras de alguém pudessem estar intrinsecamente ligados às *Blitzkrieg* em Londres. Achei uma boa metáfora de como os desejos privados têm um papel nas questões públicas. Acho que aquilo também desbloqueou alguma coisa em mim; se a sexualidade podia ser explorada como algo humorístico, ficaria um

pouco mais palatável para mim. E, então, comecei a jogar com tonalidades fortemente sexuais em meus filmes, mas geralmente de uma forma engraçada. E isso é algo estúpido de se dizer, mas realmente o sexo motiva muitas das coisas que fazemos. A guerra de Troia começou porque alguém roubou a namorada de alguém. Electra mata a mãe porque ela traiu o pai. Clinton caiu porque seu sêmen foi encontrado no vestido de Lewinsky. Pessoas voluntariamente cometem suicídio pela promessa de obter setenta virgens depois da morte. Estou atualmente pesquisando para um projeto que quero fazer com grupos indígenas na bacia do Xingu no Brasil, e encontrei um material excelente feito por antropólogos da Universidade de Michigan que lista todos os homicídios indígenas na região. A imensa maioria dos casos é porque alguém dormiu com o parceiro do outro.

O que me entristece e desanima é que boa parte do que nos motiva a nos engajar politicamente se origine de impulsos extremamente autocentros e individualistas, e que, depois, façamos um imenso esforço para esconder isso de nós mesmos, e nos convencer de que estamos sendo sinceramente altruístas. Mas dar risada é bom! Acho que é por isso que estou tentando fazer comédias.

Entrevista concedida a **João Laia**, por e-mail.  
Tradução: **Alexandre Barbosa de Souza**





“Componentes banais e baratos talvez nos revelem aquilo que temos de totalitário dentro de nossa própria rotina, aquilo que não discutimos mais, pois, de tão repetido, tornou-se uma verdade maior.”

“These cheap, banal components perhaps reveal that touch of authoritarianism in our routines, the stuff we refuse to discuss, because, for us, it’s become unimpeachable truth.”

80

## rodrigo matheus

São Paulo, Brasil, 1974

Vive em Paris, França

São Paulo, Brazil, 1974

Lives in Paris, France





82 rodrigo matheus



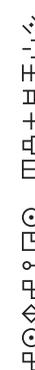
**Articulando diferentes mídias**, as obras de Rodrigo Matheus criam inversões lógicas e relações inesperadas para discutir a natureza da representação na arte e revelar o projeto de mundo oculto sob os ditames do design industrial. De forma recorrente, seus trabalhos descontextualizam objetos cotidianos para organizá-los de maneiras que contrariam, tangenciam ou ironizam sua função original; outras vezes, eles exploram representações da natureza sob a ótica da artificialidade, como ao aplicar critérios da arquitetura à natureza.

Rodrigo Matheus é bacharel em artes pela Universidade de São Paulo e mestre em escultura pelo Royal College of Art (Londres). Fez mostras individuais na Fundação Manuel Antônio da Mota (Porto, 2013), no Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, 2004) e no Centro Cultural São Paulo (2004), entre outras. Participou da 3ª Bienal da Bahia (Salvador, 2014), da Vancouver Biennale (Vancouver, 2014) e de coletivas no Palais de Tokyo (Paris, 2013), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, 2013 e 2011) e no New Museum (Nova York, 2010). Recentemente, apresentou a individual *Coqueiro Chorão* (Londres, 2014) e esteve no 32º Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP (2011). Sua obra integra coleções como as do Instituto Inhotim, MAM-RJ e MAM-SP.

**Articulating different mediums**, Rodrigo Matheus creates logical inversions and unexpected relations to discuss the nature of representation in art and reveal the world project hidden beneath the dictates of industrial design. A recurrent approach in his work is to decontextualize everyday objects in order to organize them anew in ways that counter, ape, or ironize their original functions. Another modus the artist often employs is to explore representations of nature through the lens of artificiality, by applying architectural criteria to nature, for example.

Rodrigo Matheus holds a degree in art from the University of São Paulo and a master's degree in sculpture from the Royal College of Art (London). He has held solo exhibitions at the Fundação Manuel Antônio da Mota (Porto, 2013), Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, 2004), and Centro Cultural São Paulo (2004), among others. He participated in the 3rd Bienal da Bahia (Salvador, 2014), the Vancouver Biennale (Vancouver, 2014), and group exhibitions at the Palais de Tokyo (Paris, 2013), Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, 2013 and 2011), and New Museum (New York, 2010). He recently presented the solo show *Coqueiro Chorão* (London, 2014) and took part in the 32nd Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP (2011). His work features in various collections, such as those of the Instituto Inhotim, MAM-RJ, and MAM-SP.

**P. 81 Monumento ao estilo**, 2010. Cerca de ferro, concreto metalizado, folhas secas e pedras  
**Monumento ao estilo**, 2010. Iron fence, metallic concrete, dry leaves, and stones



## SOLIDITY AND RUIN

The representation of the world and the resignification of our material culture are issues that stand out in your art, whether in the way you explore two-dimensional images of the natural landscape or in the construction of sculptural volumes that challenge our perception of the forms found in nature or in the urban sphere, itself inherently artificial and technological—and I'm referring here to every apparatus whose function is subverted by the logic of re-appropriation that runs through your work. The organic and industrial sometimes fuse in hybrid bodies, while culture and nature operate at the same time in conflict and symbiosis. How do you see the traumatic relationship that Western culture has maintained with nature since at least the time of the great sea voyages and the early modern age?

I think this trauma you speak of is caused by what we might call Western culture, or Judeo-Christian culture, the kingpost of which is the separation of men and nature. The belief that man was created in God's image and therefore stands apart from nature justifies this "subject/object" relationship (between men and nature) and determines, on the cultural level, a utilitarian vision of nature as inexhaustible source of raw materials for the production of material goods. At school, I was taught that nature is fauna, flora, earth, fire, water, and air, and that it's our task, as external agents, to understand and master nature. This fragmented vision not only justifies colonization, which, theoretically, civilizes backward cultures and peoples (which define nature in other terms), but also serves as the basis for the unfettered developmentalism that fuels Western culture to this day.

It is interesting that you mention religion because one thing your more recent exhibitions have brought to mind is the presence of sculptural works with a high religious charge. Totems, talismans, structures that evoke a certain mysticism, or which are built in the likeness of forms and images reminiscent of religiosity. However, the elements you club together to create these images are, individually and in principle, bereft of any aura, elevation, rare attribute, or transcendental quality; I would go so far as to say that they are banal, cheap elements, "imitation jewels" in a sense; plastics and things that have

functions but are not, at least not at first sight, endowed with any sophistication or deeper, time-forged symbolic value. The industrial materials, commodities, material culture of our society, when appropriated by and for art, don't seem to be there just to represent themselves (like Duchamp's urinal), but are present as a set of prior critical readings that flow from their original functions and impacts on the world. For example, the plastic netting you've been using is not just plastic netting, but a symbol of the world of work, of industry, of the use of oil, the exhaustion of natural resources, and so on.

For me, these constructions don't refer to any particular religion or practice, but merely strive to bring to bear the capacity of narrative synthesis or representation that these images possess. I think belief in these symbols, or in the supposed "powers" certain cultures may project upon and through them, can serve as a pretext for discuss-

## SOLIDEZ E RUÍNA

A representação do mundo e a ressignificação de nossa cultura material são questões que se impõem a sua prática artística, seja na investigação de imagens bidimensionais da paisagem natural, seja na construção de corpos escultóricos que desafiam nossa percepção das formas encontradas na natureza ou na esfera urbana, esta última essencialmente artificial e tecnológica – e, aqui, refiro-me a todo e qualquer aparato cuja função é subvertida na lógica de reapropriação de seu trabalho. O orgânico e o industrial por vezes se fundem em corpos híbridos; cultura e natureza operam, ao mesmo tempo, em atrito e em simbiose. Como você percebe a relação traumática que a cultura ocidental vem travando com a natureza, pelo menos desde as grandes navegações e o princípio da era moderna?

Penso que o trauma a que você se refere se dá por aquilo que podemos definir como cultura ocidental – sobretudo a judaico-cristã –, cujo pilar é a separação entre o homem e a natureza. A crença de que o homem é um ser criado à imagem e semelhança de Deus e, portanto, um componente fora dela (a natureza) justifica a relação de “sujeito e objeto” (entre homem e natureza) e vai determinar, no plano cultural, a visão utilitarista de que a natureza é fonte inesgotável de recursos para a produção de bens materiais. Aprendi na escola que natureza é fauna, flora, terra, fogo, água e ar – e nós, seres exteriores, cuja missão é compreendê-la e dominá-la. Essa visão fragmentada não só justifica a colonização que, em tese, levaria cultura a povos atrasados (que definem a natureza a partir de outros parâmetros), mas também é a base para o desenvolvimento ilimitado da civilização ocidental até hoje.

Interessante você ter falado em religião, pois algo que me vem à mente, em especial nas exposições de sua nova produção, é a presença de obras escultóricas das quais emana alguma carga religiosa. São totens, talismãs, estruturas que evocam algo de místico ou, ao menos, são construídas à semelhança de formas e imagens que remetem a uma certa religiosidade. Entretanto, os elementos que você reúne para conformar essas imagens são, individualmente e em princípio, desprovidos de qualquer aura, elevação, atributo raro ou qualidade transcendental; eu diria, inclusive, que são elementos banais, baratos, “joias falsas”, num certo sentido; plásticos e objetos que possuem funcionalidade, mas não são dotados, à primeira vista,

de sofisticação ou valores simbólicos adensados ao longo da história. Os materiais industriais, as *commodities*, a cultura material de nossa sociedade, quando apropriados pela arte, parecem estar ali representando não só eles mesmos (como o urinol de Duchamp), mas também um conjunto de leituras e agenciamentos críticos prévios que disparam, em função de seu contexto original e de seu impacto no mundo. Por exemplo, a tela plástica que você vem usando não é apenas uma tela plástica, mas um símbolo do mundo do trabalho, da indústria, do uso do petróleo, da exaustão dos recursos naturais e assim por diante.

Para mim, essas construções, de fato, não se referem a alguma religião ou prática específica, mas buscam trazer à superfície a capacidade de síntese narrativa ou de representação que essas imagens







Vista da exposição **Handle with Care**, 2010. Galpão Fortes Vilaça, São Paulo **View of the Handle with Care** exhibition, 2010. Galpão Fortes Vilaça, São Paulo



**Órbita em espiral**, 2013. Refletor e pedras **Órbita em espiral**, 2013. Reflector and stones

têm. Penso que a crença nesses símbolos, ou nos supostos “poderes” que uma ou outra cultura projeta a partir deles, possa servir de pretexto para discutir a ideia de “verdade maior” emanada por essas estruturas. Uma verdade que, então, não está sujeita às decisões da razão tampouco pode ser discutida. Penso que esses símbolos, quando construídos a partir de materiais de fora de seu universo, possam abrir portas de acesso para outros sistemas de crença, fora da esfera religiosa, ou de crenças voluntárias ou não. Esses componentes banais e baratos talvez nos revelem aquilo que temos de totalitário dentro de nossa própria rotina, aquilo que não discutimos mais, pois, de tão repetido, tornou-se uma verdade maior.

Pela maneira que você mencionou a tela plástica, fica clara, e é inegável, a eficiência simbólica dos materiais e as camadas de significado que se depositam sobre eles, a partir de nossas experiências – tanto no espaço público quanto no privado. Se pensarmos na natureza projetual de cada objeto/material que nos cerca, é possível entender que este projeto, para além da produção de um ente material individual, tem como premissa primordial a ação no mundo ou sobre o mundo. Assim, é com essa certeza que muitos de meus trabalhos vão “brincar” (e uso esse termo, pois penso que minhas operações de apropriação e de construção são um pouco como quando uma criança transforma a vassoura no cavalo ou o balde no capacete).

Vivemos em um mundo integralmente concebido, desenhado e determinado – do menor detalhe à maior construção. E, voltando à primeira pergunta, o que seria, então, a natureza? Seria tudo aquilo que não é determinado? Tudo aquilo que não foi desenhado?

Penso que essas mandalas e totens aos quais meu trabalho de tempos em tempos se refere são capazes de subverter e questionar o aspecto totalitário do design – e, desse modo, ampliar a experiência cultural dos objetos que compõem seu corpo.

**No contexto desta exposição, sua obra aponta para um mundo em ruínas, em transição, onde remanescentes da cultura material constituem uma espécie de vestígio arqueológico; é algo que tanto pode ser produto de nosso tempo quanto de um futuro próximo ou distante, e no qual a figura humana é secundária ou mesmo inexistente. A ideia de que a natureza possa sobreviver ao homem, ou de que os elementos de nossa cultura possam sobreviver à natureza (consideremos o tempo de desintegração do plástico, por exemplo), produz a estranha sensação de que vivemos em um mundo onde a tecnologia e os bens materiais possuem grande autonomia, são entidades cuja longevidade talvez supere, em muito, a nossa. Há uma lógica do mundo capitalista (a mão invisível do mercado?) que parece operar independentemente de nossa vontade. Qual sua percepção da maneira como nos relacionamos com o tempo (passado, presente e futuro) neste princípio de século 21, diante da virtual impossibilidade de projetarmos cenários menos precários para o futuro?**

Tenho a sensação de que o próprio exercício de projeção de cenários para o futuro já é, por princípio, comprometido com a lógica do mercado e da produção de bens. Sendo críticas ou não ao mundo capitalista, estarão sempre postas em relação a ele. Baseados em previsões, assistimos impotentes à ascensão ou à queda do valor de coisas materiais e imateriais que entendemos ou não. Assim como o tempo, acho toda essa especulação acerca do futuro muito abstrata e repleta de interesses para além do bem comum.

Vivemos um período de muita neblina, no qual a tecnologia e o excesso de informação nos entretêm ininterruptamente – e isso, para mim, é algo que interfere na percepção do tempo.



ing the idea of a “greater truth” emanated by these structures; a truth that is not subject to the decisions of reason, or indeed to discussion. I think that these symbols, when built out of materials that do not belong to their worlds, can open doors onto other belief systems, outside the religious sphere, or onto other creeds, voluntary or otherwise. These cheap, banal components perhaps reveal that touch of authoritarianism in our routines, the stuff we refuse to discuss, because, for us, it’s become unimpeachable truth.

From the way you mention the plastic netting, one thing that becomes clear, and is undeniable, is the symbolic efficiency of the materials and the layers of meaning deposited on them by our experience—in both public and private space. If we think of the projected nature of each object/material in our midst, we can understand that the fundamental premise of this project is, over and above the production of any individual, material thing, an action in or on the world. As such, that’s the certainty many of my works “play” with, and I say play because I think my appropriations and constructions are a little like when a kid turns a sweeping brush into a horse or a bucket into a helmet.

We live in a world that is entirely conceived, designed, and determined—from the slightest detail to the biggest construction. And, to go back to your first question, what is nature anyway? Is it everything that hasn’t been determined? Is it everything that hasn’t been designed? I feel the mandalas and totems my work returns to now and then are capable of subverting and questioning the totalitarian aspect of design—and thus of broadening the cultural experience of the objects that comprise it.

**In the context of the present exhibition, your work points toward a world in ruins, in transition, in which the vestiges of material culture make up a sort of archeological haul; it’s something that could be the product of our age or of a near or distant future, in which the human form is secondary or even inexistent. The idea that nature might survive man, or that elements of our culture might survive nature (if we consider, for example, how long it takes plastic to biodegrade), creates a strange sensation that we live in a world in which technology and material goods have enormous autonomy; that they are entities that may far outlive us. There’s a capitalist logic (the invisible hand of the market?) that seems to operate regardless of our will. How do you see our relationship with time (past, present, and future) at the dawn of the 21st century, given the virtual impossibility of predicting less precarious scenarios for the future?**

I get the feeling that the very exercise of predicting future scenarios is, in principle, co-opted by the logic of the market and the production of goods. Whether we’re critical of the capitalist world or not, we are always placed in direct relation to it. Based on predictions, we are powerless before the rise and fall in the value of material and immaterial goods which we may understand or may not. Like time, I think all this speculation about the future is very abstract and pervaded with interests that are not those of the common good.

We live in a time of dense fog, in which technology and an excess of information keep us endlessly entertained—and, for me, that’s what interferes with our perception of time.

**Cobrir e descobrir**, 2014. Intervenção, galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

**Cobrir e descobrir**, 2014. Intervention, A Gentil Carioca gallery, Rio de Janeiro





**Discurso**, 2015. Peças de acrílico, tubos de alumínio, mãos de plástico, microfone e pedestal  
**Discurso**, 2015. Pieces of acrylic, aluminum tubes, plastic hands, microphone, and pedestal

Se hoje entendemos o passado a partir de valores do tempo presente, acredito que compreender o mundo contemporâneo do ponto de vista histórico seja uma tarefa bastante complicada. Tenho a impressão de que o intenso fluxo de acontecimentos e o grande volume de meios de comunicação promovem uma cadeia de inflexões na divulgação dos fatos. Existe um volume enorme de fatos históricos a serem compreendidos, que aconteceram semana passada.

Vejo o tempo hoje como o portador de uma história em aceleração. Desse modo, horas, dias e meses tornam-se unidades de tempo cada vez mais frágeis, seja em relação a tudo o que acontece, seja sobre as expectativas do homem para com o futuro.

**Como você percebe a relação de sua obra com um contexto geopolítico em franca transformação? Pensa ainda fazer sentido falar em um Sul geopolítico que, de alguma maneira, daria a tônica ao conjunto formado por realidades tão diversas quanto aquelas da Ásia, África, América Latina e Leste Europeu, todas marcadas – no passado ou mesmo no presente – pela sanha colonizadora das potências europeias?**

Percebo que meu trabalho circula num contexto que prefiro chamar de Ocidental, um contexto onde os valores culturais são semelhantes, dialogam e se reafirmam, independentemente das condições econômicas e sociais dos territórios onde ele se apresenta. Acho que um recorte assim é possível, de um lado, mas, de outro, um tanto complicado. As potências do Norte, hoje, são colonizadas pela população de suas antigas colônias; portanto, penso que existe muito Sul no Norte e muito Norte no Sul. Com exceção dos nativos, todos os outros povos, do Norte ou do Sul, colonizaram as Américas, à força ou voluntariamente. As antigas periferias do mundo organizaram novos centros econômicos e culturais; a internacionalização da arte brasileira, por exemplo, é resultado disso.

**Na exposição Panoramas do Sul | Obras selecionadas, realizada a partir de convocatória aberta aos artistas do Sul geopolítico, faz-se notar, com bastante clareza, uma preocupação marcada com o corpo, a arquitetura e a ideia de ruína, questões que, nesta edição do Videobrasil, vêm embaladas por uma atmosfera algo insólita. Solidez e instabilidade parecem andar juntas. Quais os ecos dessas questões em sua obra?**

É nítido que o trabalho que desenvolvi para esta edição do Festival passa por algumas dessas questões. O projeto parte da história do próprio galpão onde, hoje, está instalado o Sesc Pompeia. Esse conjunto de galpões foi construído nos anos 1930, por uma empresa alemã, para abrigar uma fábrica de tambores. Sua localização era perfeita para qualquer indústria da época: perto da avenida Água Branca e dos trilhos das antigas estradas de ferro Sorocabana e Santos-Jundiaí. Em 1935, um incêndio destruiu todo o estoque e os equipamentos que estavam dentro dos galpões. A família Mauser, proprietária do imóvel, abandonou-o durante a Segunda Guerra Mundial, quando voltou para a Europa. O imóvel, embargado, serviu, mais tarde, como sede de uma montadora de geladeiras, que já não estava mais em funcionamento quando o Sesc o comprou, em 1971. De certa forma, meu projeto traz novamente para dentro do espaço físico do Galpão parte das ruínas de sua história – que, em certa medida, se relacionam com o brutal processo de industrialização, urbanização e arruinamento sofrido pela cidade que o abriga, nos últimos cem anos.

Entrevista concedida a **Bernardo José de Souza**.



Vista da exposição **Atração**, 2015. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo [View of the \*\*Atração\*\* exhibition, 2015.](#)  
[Fortes Vilaça gallery, São Paulo](#)



If we insist on understanding the past in terms of the values of today, I think that makes understanding the contemporary world from a historical perspective a very difficult task. I get the impression that this heavy flow of events and the media glut we have today trigger a chain of inflections in the way the facts are divulged. There's a vast mass of historical facts to be understood, and that's only counting last week.

I see time today as struggling to keep up with the accelerated flow of history. Hours, days, and months have become increasingly fragile as units of time, overwhelmed by the sheer volume of occurrences and the burden of man's expectations for the future.

**How do you see the relationship between your work and a geopolitical context in mid-transformation? Do you think it still makes sense to speak of a geopolitical South, as a notion that subsumes the output of such different places as Asia, Africa, Latin America, and Eastern Europe, all of which bear the past and even present marks of the colonizing lust of European powers?**

My work circulates in a context that I prefer to call Western, a context of places that share similar cultural values that dialogue with and reaffirm each other regardless of economic or social conditions. I think a perspective like that is possible on one level, but rather questionable on another. The Northern powers are now being colonized right back by their former colonies; so there's a lot of the South in the North, and a lot of the North in the South. With the exception of the natives, all other peoples, Northern or Southern, colonized the Americas either voluntarily or by force. The old world fringes have now organized their own economic and cultural hubs; the internationalization of Brazilian art, for example, is a result of this.

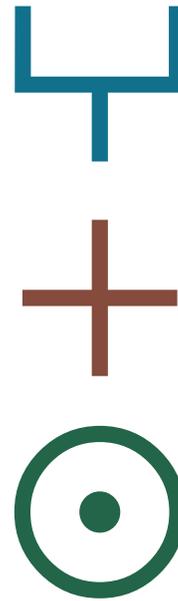
**In the exhibition Southern Panoramas | Selected Works, the result of an open call to artists from the geopolitical South, what became crystal clear was an underlying concern with the body, architecture, and the idea of ruin, issues that reach this edition of the Videobrasil Festival buoyed by a rather strange atmosphere. Solidity and instability seem to be walking hand-in-glove. How do these questions echo in your work?**

Of course, the work I developed for this edition of the Festival clearly touches upon some of these issues. The project was inspired by the factory warehouse that is now Sesc Pompeia. This set of warehouses was built by a German company in the 1930s to serve as a drum factory. It was perfectly located in the day, near Avenida Água Branca and the old Sorocabana and Santos-Jundiaí railroads. In 1935, a fire destroyed the warehouses, along with the whole stock and equipment. The Mauser family, which owned the property, abandoned it during World War II when they returned to Europe. The compound was put under embargo and used by a refrigerator manufacturer, but the company had gone out of business by the time Sesc bought the property in 1971. In a sense, my work returns to the warehouses something of the ruins of their history, which certainly has a lot to do with the brutal process of industrialization, urbanization, and ruination their host city has endured over the last hundred years.

Interview with **Bezardo José de Souza**.

**Coqueiro chorão**, 2014. Bambu plantado em vaso **Coqueiro chorão**, 2014.  
Vase-planted bamboo





## yto barrada

Paris, França, 1971

Vive em Nova York, EUA

Paris, France, 1971

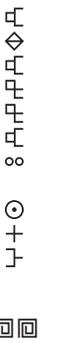
Lives in New York, US

98



“Na verdade, o que estou tentando trazer à tona, descobrindo e aprendendo a ler são as estratégias de resistência das pessoas que enfrentam um poder superior.”

“Actually, what I am really unearthing, discovering, and learning to read are the strategies of resistance of people who are faced with superior power.”



**Wallpaper - Tangier**, 2001. Fotografia, C-print, 60 x 60 cm **Wallpaper - Tangier**, 2001. Photography, C-print, 60 x 60 cm



**De ascendência marroquina**, Yto Barrada iniciou sua trajetória artística investigando o contexto geopolítico a partir da experiência em Tânger, cidade natal de sua família. Localizada no Estreito de Gibraltar, que separa a África da Europa, a cidade marroquina é, ao mesmo tempo, vendida como destino “exótico” do turismo europeu e porto de saída para os milhares de imigrantes africanos que tentam deixar o continente ilegalmente a cada ano.

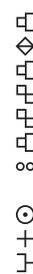
Combinando questões relacionadas à ciência política e à circulação de imagens, e servindo-se de fotografia, filme, publicações, instalações e esculturas, sua prática artística busca afirmar narrativas individuais dentro das estruturas históricas do poder colonial e trazer à tona “táticas subversivas, estratégias de contestação de classe e formas de sabotagem usadas pelos desfavorecidos”, em um cenário de “desastre humano”.

Yto Barrada estudou história e ciências políticas na Sorbonne (Paris) e fotografia no International Center of Photography (Nova York). Sua produção já foi exibida na Tate Modern (Londres), no MoMA (Nova York), no Centre Pompidou (Paris) e em duas edições da Bienal de Veneza (2007 e 2011), entre outras mostras e instituições. Cofundadora da Cinemateca de Tânger, Barrada recebeu a bolsa de pesquisa em fotografia Robert Gardner (2013-2014), da Universidade de Harvard, e o Prêmio Abraaj, em 2015. Seus trabalhos integram acervos como os do Guggenheim Museum, do MoMA de Nova York e da Tate Modern.

**Of Moroccan descent**, Yto Barrada began her artistic career investigating the geopolitical context out of her family hometown of Tangier. Located on the cusp of the Strait of Gibraltar, a point of near tangency between Africa and Europe, the city doubles as an “exotic” tourism hotspot and a port of exit for the thousands of emigrants hoping to gain illegal entry into its northern neighbor each year.

Combining issues related to political science and the circulation of images, and availing of photography, film, publications, installation, and sculpture, her artistic practice endeavors to affirm individual narratives within the historical structures of colonial power and bring to light the “subversive tactics, class-contestation strategies, and forms of sabotage used by the underprivileged” at the sharp end of what she calls a “human disaster.”

Yto Barrada studied history and political science at the Sorbonne (Paris) and photography at the International Center of Photography (New York). She has exhibited at the Tate Modern (London), MoMA (New York), Centre Pompidou (Paris), and at two editions of the Venice Biennale (2007 and 2011), among other exhibitions and institutions. Cofounder of the Cinémathèque de Tanger, Barrada was awarded the Robert Gardner photography scholarship (2013–14) from Harvard University and was the 2015 recipient of the Abraaj Award. Her work can be seen at the Guggenheim Museum, MoMA New York, and Tate Modern.



## HIDDEN TRANSCRIPTS

**In 2003, you cofounded Cinéma Rif – Cinémathèque de Tanger. How does your work there relate to your artistic practice? Do you consider your activity at the Cinémathèque to be part of the same line of work regarding your practice as an artist or rather a separate area of activity?**

The Cinémathèque project began when the group of artists I'm part of formed a non-profit organization to take over the lease of the 1938 Cinéma Rif, on the central square of Tangier. It was going out of business, projecting exclusively scratched old Bollywood films to young men who generally used the darkened room for purposes other than watching movies. We thought it would be a good idea to bring both Moroccan and world cinema back to a local audience.

We did two years of fundraising and two more of construction; the Cinémathèque finally opened ten years ago as North Africa's first cinema and cultural center. We dreamed an ambitious program of art house films; with a series of workshops and master classes, which put world-renowned artists together with audiences, including children, women's groups, student filmmakers, and non-profit organizations. At the heart of any cinémathèque, there is a film archive, and the CdT has presented selections from its

archive of documentaries, Arab cinema, and related films from home and around the world. Something we didn't anticipate is the way our café has been taken over by the local youth who seem to spend all of their free time there flirting, playing the guitar, singing, using the free Internet, nursing a Coca-Cola, hitting on our interns, and very occasionally going to see a movie. Everybody says a cinema today has to be a destination!

At first, the two activities seemed to be engaged in an exhausting competition for my energy and time. I had two full-time jobs, with tons of management, fundraising, and administration to do, and it was really excessive.

The experience taught me a lot, though, and over the past couple of years, I've come to realize that the CdT is part of my work, a sort of site-specific intervention, which demands a new kind of creativity from me.

At the same time, what is happening in and around the cinema feeds into my work. The art world has been quite supportive of the CdT and has understood it's more than just a movie theater. So now, my two jobs are more or less complementary. I come from a generation of artists

from the Arab world for whom "home and away" matters—it's an exciting laboratory.

Three years ago, we hired a fantastic new director, Malika Chaghal, and she has launched very interesting new educational programs with local schools and also local factories.

**The idea of traffic seems to be critical in your practice; it can be felt both on the subject of the circulation of images, and also regarding different sorts of population movements. Traffic might relate to circulation but also to stillness, which is an interesting paradox while considering your work. I am making reference, for example, to your interest in Tangier, as a space that is both an entry / exit gate but also a stopping point. For tourists, it is a readily available entrance into the "exotic," whereas, for Africans attempting to enter Europe, it is a waiting stage. At the same**

## TRANSCRIÇÕES OCULTAS

**Em 2003, você foi uma das fundadoras da Cinéma Rif – Cinemateca de Tânger. Como seu trabalho na cinemateca se relaciona com sua prática artística? Você considera sua atividade na cinemateca parte da mesma linha de trabalho de sua prática como artista ou, para você, ela é uma área de atividade separada?**

O projeto da Cinemateca começou quando um grupo de artistas, do qual faço parte, formou uma organização sem fins lucrativos para assumir o aluguel do Cinéma Rif 1938, na praça central de Tânger. O cinema ia fechar, só passava filmes velhos e arranhados de Bollywood, para rapazes que geralmente usavam a sala escura para finalidades outras que assistir aos filmes. Achamos que seria uma boa ideia trazer de volta o cinema marroquino e mundial para o público local.

Ficamos dois anos levantando recursos e mais dois anos em construção; a cinemateca finalmente abriu, há dez anos, e foi o primeiro cinema com centro cultural do Norte da África. Sonhávamos com uma programação ambiciosa, permanente, de filmes de arte; com uma série de oficinas e palestras, que reuniam artistas reconhecidos internacionalmente com públicos infantis, grupos de mulheres, estudantes de cinema e organizações sem fins lucrativos.

No cerne de qualquer cinemateca, existe um arquivo de filmes, e a CdT já exibiu seleções de seu arquivo de documentários, cinema árabe e filmes relacionados, tanto do Marrocos quanto do resto do mundo. O que não prevíamos era que nosso café seria dominado pela juventude local, que parece passar todo o tempo livre por lá – paquerando, tocando violão e cantando, usando a internet gratuita, bebericando uma Coca-Cola, flertando com gente da equipe e, muito de vez em quando, assistindo a algum filme. Todo mundo diz que hoje em dia o cinema precisa ser um passeio completo!

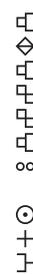
No começo, as duas atividades pareciam disputar, até a exaustão, toda a minha energia e o meu tempo. Eram dois empregos em período integral; eu tinha toneladas de assuntos gerenciais e administrativos para administrar, tinha que captar recursos, enfim, foi realmente um exagero.

A experiência me ensinou muito, contudo; nos últimos dois anos, me dei conta de que a CdT faz parte do meu trabalho. Ela é uma espécie de intervenção *site-specific*, que exige de mim um novo tipo de criatividade.

Ao mesmo tempo, o que acontece no cinema e em torno dele alimenta meu trabalho. O mundo da arte tem apoiado muito a CdT, entendendo que ela não é apenas um mero cinema. De modo que, agora, meus dois empregos mais ou menos se complementam. Sou de uma geração de artistas do mundo árabe para quem “estar em casa ou longe de casa” faz toda a diferença. É um laboratório muito estimulante.

Há três anos, contratamos uma fantástica nova diretora, Malika Chaghal. Ela lançou programas educativos muito interessantes, em parceria com escolas e também fábricas locais.

**A ideia de trânsito ou de tráfico parece ser muito importante em sua prática artística; pode-se percebê-la tanto no tema da circulação das imagens quanto nos diferentes tipos de movimentos populacionais presentes nela. Essa ideia se associa, portanto, à circulação, mas também à imobilidade. Isso constitui um paradoxo interessante em relação a seu trabalho. Refiro-me, por exemplo, a seu interesse em Tânger, como espaço tanto de entrada quanto de saída, mas também como ponto final. Para os turistas, a cidade é uma via de acesso facilitada ao “exótico”; já, para os africanos que tentam entrar na Europa, é um local de espera. Ao mesmo tempo, Tânger é também um espaço em**





**Tables d'écoliers, ferme pédagogique, Darna, 2011.** Fotografia, C-print, 150 x 150 cm **Tables d'écoliers, ferme pédagogique, Darna, 2011.** Photography, C-print, 150 x 150 cm

movimento em função da pressão das forças econômicas imobiliárias que entraram em recessão na crise atual. E, por fim, podemos considerar esse conceito de trânsito/tráfico também à luz da dinâmica econômica, trazendo e levando imagens e objetos de Tânger e do Marrocos. Elementos como a palmeira ecoam bem esse tipo de dinâmica paradoxal. Você poderia comentar essas ideias e discorrer sobre seu interesse pelo conceito de trânsito/tráfico como movimento e como espera, em suas análises da cidade de Tânger?

Hércules, enviado em uma missão ao fim do mundo, separou a Europa da África – criando o Estreito de Gibraltar – para negociar uma saída do Mediterrâneo.

Durante décadas, a costa da região de Tânger foi o ponto de embarque de um próspero comércio legal e ilegal de mercadorias e pessoas através do Estreito.

A filósofa Nadia Tazi disse, numa entrevista, que o Estreito “é visto não tanto como um lugar, mas como um estado do ser”. O fechamento da fronteira da Comunidade Europeia aos marroquinos coincidiu com a chegada das antenas parabólicas e dos DVDs a Tânger; assim, todo mundo ficou com essa visão cor-de-rosa de um paraíso europeu proibido para eles. Por algum tempo, Tânger foi uma grande sala de espera existencial. Milhares de pessoas morreram tentando atravessar o Estreito.

Hoje há um grande incentivo para desenvolver o Norte do país, e a especulação imobiliária está mandando em tudo, numa espécie de transformação em câmera acelerada de Tânger. Por ironia, a cidade acabou isolada como um local de muito trânsito.

Trazer o mundo até Tânger, uma vez que as fronteiras se fecharam para os norte-africanos, foi o que inspirou a Cinemateca de Tânger. Traficamos cultura, exibindo, divulgando, criando, importando e exportando imagens em movimento. Então, à nossa maneira, contribuímos para essa história complexa de trânsito/tráfico.

Embora intensamente dedicado à cidade de Tânger, seu trabalho possui um apelo universal, por abordar questões similares às enfrentadas diariamente em muitas partes do mundo. Você opera com uma precisão impressionante a dinâmica entre global e local, enfrentada no mundo globalizado de hoje. Gostaria que você comentasse o uso da palmeira como ícone de identidade local e global em seu trabalho. Em Portugal, de onde venho, com uma intensidade diferente, se comparada à do Marrocos, a palmeira é usada como um signo do Sul para o consumo norte-europeu; mas outros lugares mais inesperados também usam essa árvore. Refiro-me especialmente a cidades como Hyères, também conhecida como Hyères-les-Palmiers, no sul da França, que também usa a palmeira como parte da criação de uma imagem/identidade do lugar. Você poderia comentar sobre seu interesse pela palmeira e explicar como ela se tornou, para você, uma ferramenta para revelar dinâmicas econômicas e políticas de um local, e nos dar outros exemplos de imagens e objetos similares?

As palmeiras são uma alegoria tropical, um símbolo do Sul (você pode encontrá-las em Paris, na Gare de Lyon, de onde partem os trens para o Sul; em Las Vegas, onde evocam oásis; em restaurantes, onde sugerem dançarinas com saias de folhas) e um símbolo do imperialismo colonial.

As palmeiras da principal rua de Tânger, a Avenue d’Espagne, foram um presente do ditador espanhol Franco.





Da série **Jardin Public – Les dormeurs** (imagens 2, 4, 5 e 3), 2006-2007. Fotografia, gelatina de prata e C-print, 125 x 125 cm (cada) From the **Jardin Public – Les dormeurs** series (images 2, 4, 5 & 3), 2006-2007. Photography, gelatin silver, and C-print, 125 x 125 cm (each)



**time, Tangier is also a space in motion through the pressure of economic forces related to real estate that went into a halt with the current crisis. Lastly, we can also consider traffic in light of economic dynamics bringing images and objects into and out of Tangier and Morocco. Elements such as the palm tree echo well this sort of paradoxical dynamics. Could you elaborate on these ideas and expand on your interest for the idea of traffic both as movement and waiting through your analysis of the city of Tangier?**

Hercules, sent on a mission beyond the end of the world, separated Europe and Africa—creating the Strait of Gibraltar—to negotiate a passage out of the Mediterranean.

For decades, the coast around Tangier has been the embarkment point for an ever-growing legal and illegal traffic of merchandise and people across the Strait.

The philosopher Nadia Tazi said in an interview that the Strait “is seen not so much as a place but a state of being.” The closing of Europe’s shared border to Moroccans coincided with the arrival of satellite dishes and DVDs in Tangier. So everybody was getting this rose-tinted vision of a European paradise that was forbidden to them. For some time, Tangier was a big existential waiting room. Thousands of people have died trying to cross the Strait.

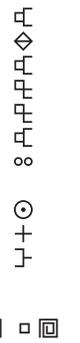
Now there’s a big push to develop the north, and real estate economics is driving everything in a kind of fast-forward transformation of the city. It became, ironically, isolated as a place of transit.

So bringing the world to Tangier, since the borders were closed for North Africans, that’s what the Cinémathèque de Tangier was all about. We smuggled culture by showing, sharing, making, importing, and exporting moving images. So in our way we contribute to this complex story of traffic.

**While focusing heavily on the city of Tangier, your work has a universal appeal touching upon questions that are similar to issues faced daily in many parts of the world. You negotiate with impressive precision the local / global dynamics facing today’s globalized world. I would like to invite you to elaborate on your use of the palm tree as a local / global identity icon. In Portugal, where I come from, in a different intensity comparing to Morocco, the palm tree is also used as a sign of the South for mostly Northern European consumption, but other less expectable places also make use of this tree. I am particularly referencing cities such as Hyères, also known as Hyères-les-Palmiers, in Southern France, which also employs the palm tree as part of the creation of an image / identity of the place. Could you expand on your interest for the palm tree and illustrate how for you it becomes a tool to uncover economic and political dynamics of a location, and could you give other examples of similar images and objects?**

Palm trees are a tropical trope, a symbol of the South (you can find them in Paris, in Gare de Lyon, where trains head South; in Las Vegas where they evoke oases; in restaurants where they suggest dancing girls in grass skirts), and a symbol of colonial empire.

The main street palm trees on Tangier’s Avenue d’Espagne were a gift from the Spanish dictator Franco.



**Tomates, Tangier**, 2011. Fotografia, C-print, 125 x 125 cm **Tomates, Tangier**, 2011. Photography, C-print, 125 x 125 cm



**Serre à bananes, route de Tanger**, 2012. Fotografia, C-Print, 50 x 50 cm **Serre à bananes, route de Tanger**, 2012. Photography, C-Print, 50 x 50 cm

Tânger é a cidade mais setentrional do Marrocos, e as palmeiras são originalmente meridionais. De modo que as palmeiras transplantadas são símbolos do poder centralizado de nossos administradores: primeiro, os colonizadores, espanhóis e franceses, e, depois da independência, os governos, tecnocratas, ministros, agências governamentais, a indústria...

(Até recentemente, a agência governamental encarregada do desenvolvimento econômico e infraestrutural do Norte tinha sede na capital da região Sul. Só recentemente eles se mudaram para Tânger.)

Agora, cada administração nova planta sua imensa ilha de palmeiras e postes de iluminação numa avenida em Tânger, onde constroem também uma dúzia de rotatórias com canteiros de gerânios. Sabemos de inúmeras histórias de palmeiras que são transportadas de uma cidade para outra, antes de visitas oficiais, para decorar avenidas. Essa absurda dança do poder (e do desperdício) numa cidade potemkiniana foi tema de um livro e de um filme que fiz, *A Guide to Trees for Governors and Gardeners* [Guia de árvores para governos e jardineiros], e do meu diorama de mesa motorizado, *Gran Royal Turismo* (2003).

Em um filme chamado *Beau Geste*<sup>1</sup>, fiz um gesto vão para tentar salvar uma palmeira-das-canárias (*Phoenix canariensis*); o dono fizera um talho fatal em seu tronco de propósito, no intuito de matá-la, para que a prefeitura tivesse que levá-la embora do canteiro de obras que ele iria instalar ali.

Também fiz esculturas de palmeiras cheias de lâmpadas, que pareciam luminosos de cinema, parques de diversão ou motéis.

<sup>1</sup> Literalmente, “belo gesto”, é também o apelido do personagem do romance homônimo do inglês P.C. Wren (1924), adaptado para o cinema em 1939, com Gary Cooper no papel de Michael “Beau” Geste, que se alia à Legião Estrangeira na África francesa. [N.T.]

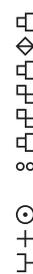
**O Videobrasil foca no chamado Sul global como um local privilegiado de ação e reflexão. O Sul global é considerado um território geopolítico, que não corresponde à área geográfica ao sul do Equador, mas, antes, a um mapeamento de uma área simbólica, onde os impactos das dinâmicas entre passado e futuro associadas à globalização podem ser vistos a partir de um ponto de vista privilegiado em relação às narrativas predominantes que se originam no Norte e no Ocidente. Como leria seu trabalho, nessa perspectiva de um Sul global?**

Na verdade, o que estou tentando trazer à tona, descobrindo e aprendendo a ler são as estratégias de resistência, as “transcrições ocultas”, das pessoas que enfrentam um poder superior<sup>2</sup>.

A senhora em meu filme *The Smuggler* [Contrabandista], minha avó analfabeta, com suas agendas telefônicas codificadas, as crianças analfabetas que decifram o itinerário identificado nas placas dos ônibus para poder fugir para a Europa, são todos personagens da Tânger que conheço. Assim como os vendedores ilegais de cigarros, os passageiros clandestinos e aspirantes a emigrantes de uma dezena de países mais ao sul (a quem o estado marroquino oferece uma amostra do tipo de recepção que terão, se um dia conseguirem chegar à Europa).

Entrevista concedida por e-mail a **João Laia**  
Tradução: **Alexandre Barbosa de Souza**

<sup>2</sup> Alusão ao subtítulo do livro do cientista político e antropólogo norte-americano James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (1990). Segundo Scott, em público, os oprimidos aceitam a dominação, mas, nos bastidores, sempre a questionam; quando esse questionamento se torna público, os oprimidos assumem o próprio discurso e se tornam conscientes de sua condição comum. A transcrição oculta é um discurso livre que ocorre longe dos olhos do detentor do poder. [N.T.]



| | |

Tangier is Morocco's northernmost city, and palm trees are native to the South. So transplanted palm trees are symbols of the centralized power of our administrators: the former colonial Spanish and French occupations, and after independence the Government, the Palace, the Governors, the Technocrats, the Ministries, the Agencies, the Industries...

(Until recently, the Agency in charge of developing the northern economy and infrastructures was based in the capital to the south. They just recently moved to Tangier.)

Now, any new administrator plants a massive alley of palm trees and lampposts along an avenue in Tangier, on which they also build a dozen geranium-studded roundabouts. We have countless tales about palm trees being moved from one city to another to decorate main avenues before official visits. This absurdist Potemkin-village dance of power (and waste) was the subject of a book and a film I made called *A Guide to Trees for Governors and Gardeners*, and my table-sized motorized diorama *Gran Royal Turismo* (2003).

In a film called *Beau Geste*,<sup>1</sup> I organized a futile gesture of trying to save a *Phoenix canariensis* palm tree whose owner had made a deliberately fatal notch in its trunk hoping to kill it so the city would cart it away from his future construction site.

I also made sculptures of palm trees dotted with lightbulbs that look like outdoor cinema signs or Fun Fair or motel signs.

<sup>1</sup> Literally, "beautiful gesture," *Beau Geste* is also the nickname of the eponymous character of the 1924 novel by the English author P.C. Wren, adapted for cinema in 1939 with Gary Cooper in the leading role. The story tells of Michael "Beau" Geste, who joins the French Foreign Legion.—Trans.

**Videobrasil focuses on the so-called global South as a privileged site of activity and reflection. The global South is considered a geopolitical territory which does not correspond to a geographical area south of the Equator, rather mapping a symbolical area where the impacts of past and present dynamics related to globalization might be looked at from a different vantage point regarding the ever-present narratives originating in the North / West. How would you read your work in the framework of the global South?**

Actually, what I am really unearthing, discovering, and learning to read are the strategies of resistance, the "hidden transcripts" of people who are faced with superior power.<sup>2</sup>

The lady in my film *The Smuggler*; my illiterate grandmother with her coded telephone books; the illiterate kids who figure out a bus logo route-identification system to escape to Europe, these are all characters of the Tangier I know. So are the sellers of illegal cigarettes, the stowaways and would-be émigrés from a dozen countries further South (who get a foretaste of the reception awaiting them if they ever get to Europe from our Moroccan powers that be).

Interview conducted via e-mail by **João Laia**

<sup>2</sup> Allusion to the subtitle of the book by the North American political scientist and anthropologist James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (1990). For Scott, the domination the oppressed seem to accept in public is always questioned in private, and when that questioning becomes public, the oppressed assume the discourse as their own and become aware of their shared condition. Hidden transcripts are free discourse that flourishes under the radar.—Trans.

**Le Jardin Exotique de Marcel François**, imagem 7, 2012. Fotografia, C-Print, 50 x 50 cm

**Le Jardin Exotique de Marcel François**, image 7, 2012. Photography, C-Print, 50 x 50 cm

**Le Jardin Exotique de Marcel François**, imagem 3, 2012. Fotografia, C-Print, 50 x 50 cm

**Le Jardin Exotique de Marcel François**, image 3, 2012. Photography, C-Print, 50 x 50 cm





**Ba Youssef et les tomates jaunes**, 2011. Fotografia, C-print, 80 x 80 cm **Ba Youssef et les tomates jaunes**, 2011. Photography, C-print, 80 x 80 cm



**Ferme pédagogique – Tomates jaunes**, 2011. Fotografia, C-Print, 50 x 50 cm **Ferme pédagogique – Tomates jaunes**, 2011. Photography, C-Print, 50 x 50 cm





**19º FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC\_VIDEOBRASIL |**  
**19TH CONTEMPORARY ART FESTIVAL SESC\_VIDEOBRASIL**

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

ASSISTENTE DA PROGRAMAÇÃO |  
PROGRAMME ASSISTANT

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-Qasimí, 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

SP-Arte | Prêmio SP-Arte SP-Arte 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), Márcia Vaz  
(projetos comissionados | commissioned projects),  
Maria Chiaretti (artistas convidados | guest artists)

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO |  
ASSISTANT PRODUCERS

Elton de Almeida, Paulo Menezes

LOGÍSTICA | LOGISTICS

Sylvia Monasterios

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)

Livia Giuliane da Silva (Assistente | Assistant)

COORDENAÇÃO EDITORIAL |  
EDITORIAL COORDINATOR

Teté Martinho

EDITOR-ASSISTENTE | ASSISTANT EDITOR

Gabriel Bogossian

REVISÃO | COPY PROOFREADING

Regina Stocklen

PRODUÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL PRODUCER

Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL |  
EDITORIAL ASSISTANT

Juliana Caffé

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 |  
VIDEOTEQUE PROGRAMMER

Andrei Thomaz

CONSULTOR TÉCNICO | **TECHNICAL CONSULTANT**  
Marcos Santos

PRODUTOR TÉCNICO | **TECHNICAL PRODUCER**  
Anderson Araújo

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

ASSESSORIA DE IMPRENSA | **PRESS RELATIONS**  
A4 Comunicação

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

PESQUISA PLATAFORMA:VB |  
**PLATAFORMA:VB RESEARCHER**  
Isabella Lenzi, Régis Alves, Ruy Ludovice

AÇÃO EDUCATIVA | **EDUCATIONAL ACTIONS**  
Zebra 5

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA |  
**MANAGEMENT COORDINATOR**  
Jô Lacerda

ASSISTENTE ADMINISTRATIVA |  
**MANAGEMENT ASSISTANT**  
Divy Cristina, Marcella G. Mello

ASSESSORIA JURÍDICA | **LEGAL ADVISOR**  
Olivieri Associados

PUBLICAÇÃO PANORAMAS DO SUL |  
ARTISTAS CONVIDADOS | **SOUTHERN PANORAMAS |**  
**GUEST ARTISTS 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 e Rafael Lain

DIREÇÃO DE ARTE E DIAGRAMAÇÃO |  
**ART DIRECTION AND DESIGN**  
Carla Castilho, Lia Assumpção | Janela Estúdio  
Maria Mello (Arte | **Design**)  
Livia Giuliane da Silva (Assistente | **Assistant**)

TRADUÇÕES | **TRANSLATIONS**  
Alexandre Barbosa de Souza, Anthony Doyle,  
Marília Scalzo

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**  
A Mutual Respect Productions, Acervo Sandra & Márcio,  
Adrian Cooper, Andrés Hernández, Bel Paoliello,  
BLAIN/SOUTHERN Gallery, Cao Guimarães, Carlos Nader,  
Cláudia Aravena, Clive Van Den Berg, Cristiano Lenhardt,  
Danilo de Castro, Elena Micheletti, Emanuel Araújo,  
Escola Porto Iracema das Artes (Fortaleza), 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*), Ilária  
Africano, Inês da Silva, Ivi Roberg, João Moreira Salles,  
José Gerardo Traslosheros Hernández, Juliano Ribeiro  
Salgado, Karim Ainouz, Katharina von Ruckteschell-  
Katte, Koyo Kouoh, Laetitia Catoir, Laura Guobuzaité,  
Leticia Pellegrini, Lorena Vicini, Luis Gerardo Hernández  
Madrigal, Luiz Cury, Luiz Rangel, Malek Bensmail,  
Marcellvs L., Marcelo Gomes, María del Socorro Rodríguez  
Domínguez, Maria Lucia Farinha Verissimo, Marie  
Tchillan, Martin Bach, Mônica Nador, Museu Afro Brasil,  
Nurit Sharett, Oficina Cultural Oswald de Andrade,  
Paulo Petrarca, Pedro Farkas, Primo Marella Gallery, Rita  
Moreira, Robert & Rene Drake, Sandra Kogut, Simona  
Janavicius Romero, Tanya Zimmermann, Telma Baliello,  
The Otolith Group, 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

ASSISTENTES | ASSISTANTS

Juliana Costa, Régis Alves

AUDIOVISUAL

Leonardo Zerino, Samuel de Castro

### PUBLICAÇÕES | PUBLICATIONS

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Teté Martinho

### COMUNICAÇÃO | COMMUNICATIONS

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Ana Paula Vargas

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO |

COMMUNICATIONS TEAM

Deborah Moreira, Eduardo Haddad,

Kátia König

DESIGN

Lila Botter

### ADMINISTRATIVO | MANAGEMENT

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Jô Lacerda

ASSISTENTE | ASSISTANT

Marcella G. Mello

ASSESSORIA JURÍDICA | LEGAL ADVISOR

Olivieri Associados

### APOIO INSTITUCIONAL | INSTITUCIONAL SUPPORT

Electrica Cinema e Vídeo

## 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

Daniilo 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

Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha,

Francis Manzoni

PRODUÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL PRODUCTION

Maria Elaine Andreoti

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





## CRÉDITOS DE IMAGEM | IMAGE CREDITS

Todas as imagens aparecem por cortesia dos artistas, exceto:  
All images appear courtesy of the artists, except:

**P. 24, 32, 33, 35**

Fotos | **Photos** Christian Glaeser (2015)  
Cortesia Blain | Southern Gallery, Londres e Berlim |  
**Courtesy Blain | Southern Gallery, London and Berlin**

**P. 36**

Cortesia | **Courtesy** Galeria Saro Leon, Las Palmas de Gran Canaria

**P. 38-39, 41**

Cortesia Primo Marella Gallery, Milão | **Courtesy Primo  
Marella Gallery, Milan**

**P. 43, 46-47, 50, 53, 54, 57**

Foto | **Photo** Bruno Leão  
Cortesia Sônia Gomes e Mendes Wood DM, São Paulo |  
**Courtesy Sônia Gomes and Mendes Wood DM, São Paulo**

**P. 44**

Foto | **Photo** Ana Valadares

**P. 59, 60, 62-63, 66, 72**

Cortesia | **Courtesy** A Mutual Respect Productions

**P. 71**

Cortesia | **Courtesy** Gabriel Abrantes, Benjamin Crotty

**P. 76-77**

Cortesia | **Courtesy** Gabriel Abrantes, Katie Widloski

**P. 81, 86-87, 92, 94-95**

Foto | **Photo** Eduardo Ortega  
Cortesia | **Courtesy** Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

**P. 82**

Foto | **Photo** Matthieu Lelievre

**P. 88**

Foto | **Photo** Denise Andrade

**P. 91**

Foto | **Photo** Paulo Inocêncio

**P. 97**

Foto | **Photo** Joe Clarke  
Cortesia Ibid, Londres | **Courtesy Ibid, London**

**P. 99, 100, 104, 106-107, 109, 110, 113, 114-115**

Cortesia Pace Gallery, Londres; Sfeir-Semler Gallery, Hamburgo e Beirute;  
e Galerie Polaris, Paris | **Courtesy Pace Gallery, London; Sfeir-Semler Gallery,  
Hamburg and Beirut; Galerie Polaris, Paris**

| □ □

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, o monarca 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, e seria prolixo enumerar todas aquelas considerações. Mas, quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Tauthos: “Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, 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! Hão-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, as he approved or disapproved of them. It would take a long time to repeat all that Thamus said to Theuth in praise or blame of the various arts. But when they came to letters, This, said Theuth, will make the Egyptians wiser and give them better memories; 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 themselves. 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 – como o Tifinagh (línguas berberes), o Ge’ez (Etiópia e Eritreia) – às recentes, como o Kikakui (Serra Leoa) e o Mandombe (Congo), entre outros. Segundo a lenda, a escrita teria sido criada por Tauthos, deus da tautologia e da imitação em Byblos, na antiga Fenícia, hoje Líbano.

**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 Tifinagh (the Berber languages), Ge’ez (Ethiopia and Eritrea), and the more recent Kikakui (Sierra Leone) and Mandombe (Congo), among others. Legend has it that writing was created by Tauthos, the god of tautology and imitation in Byblos, Phoenicia, present-day Lebanon.

#### **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: artistas convidados / 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. – 128 p. il.: fotografias. Bilingue (português/inglês).

ISBN 978-85-69298-28-1

190 Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil

1. Arte Contemporânea. 2. Panoramas do Sul. 3. Artistas convidados. I. Título. II. Subtítulo. III. Souza, Bernardo José de. IV. Cassundé, Bitu. V. Laia, João. VI. Rebouças, Júlia. VII. O. Farkas, Solange. VIII. O. Farkas, Solange. IX. 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil.

GDD 700

Este livro foi composto em Fedra Mono, Brioni e Tautográfica. Impresso pela Gráfica Pancrom em papel Alta Alvura 150 g/m<sup>2</sup> em setembro de 2015.

LOGO FSC



