Memórias inapagáveis
Um olhar histórico no Acervo Videobrasil
Unerasable Memories
A Historic Look at the Videobrasil Collection

Miolo\_AF03.indd 1 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 2 9/30/14 11:39

# Memórias inapagáveis Um olhar histórico no Acervo Videobrasil Unerasable Memories A Historic Look at the Videobrasil Collection

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

Curador Curator





Miolo\_AF03.indd 3 9/30/14 11:39

#### Os tempos e as movimentações da arte

DANILO SANTOS DE MIRANDA

Diretor regional do Sesc São Paulo

**-4-**

A arte contemporânea observa os vários domínios da ação humana e reafirma, por meio de suas proposições, sua condição de imersão. Nesse sentido, não há arte *e* mundo, mas arte *no* mundo, o que significa que a prática artística é atravessada pelos vetores políticos, sociais e éticos que caracterizam cada contexto. A exposição *Memórias inapagáveis* opera segundo essa compreensão, sugerindo reflexões acerca das possibilidades artísticas atuais.

A curadoria de Agustín Pérez Rubio enfatiza um aspecto que distingue a ação do artista: o ponto de vista a partir do qual ele se expressa, como avesso do discurso técnico especializado, é dinâmico e não se deixa fixar. Perspectivas múltiplas, reunidas nesta exposição, têm como motivos as formas históricas de dominação e resistência que ocorrem, há séculos, no Sul geopolítico.

Propor ao público contato com as conexões entre a arte e a história humana é um intuito que aproxima Sesc e Videobrasil, como tem ocorrido há anos. Trata-se de desconfiar da ideia de que as manifestações culturais possam ser pensadas descontextualizadas de seus presentes espessos, ou seja, dos presentes concebidos como plenos de tempos pretéritos.

Somos e não somos resultado das narrativas de conflitos que nos antecederam – aqui, residem o componente negativo e o positivo da liberdade. A arte, ao vitalizar passados mais remotos e mais imediatos, é uma aposta na liberdade, já que endereça perguntas ao futuro. É precisamente na implicação entre arte e ação livre que *Memórias inapagáveis* se apresenta. Aos públicos, cabe tomar parte ou não nesse diálogo, averiguando se esses movimentos lhes dizem respeito.

Miolo\_AF03.indd 5 9/30/14 11:39

#### The times and movements of art

DANILO SANTOS DE MIRANDA

Regional director, Sesc São Paulo

Miolo\_AF03.indd 6 9/30/14 11:39

Contemporary art contemplates the myriad domains of human action; its propositions reaffirm a condition of immersion. In this sense, there is no art *and* world, but art *in the* world, meaning that art practice is traversed by the political, social, and ethical vectors that characterize each context. The exhibition *Unerasable Memories* operates from this understanding, suggesting reflection about the artistic possibilities of our days.

Agustín Pérez Rubio's curating highlights a unique feature of the artist's action: his vantage point, which opposes specialized technical discourse, is dynamic, and defies pinning down. The show features multiple perspectives on the historical forms of domination and resistance that have occurred for centuries in the geopolitical South.

To enable audience contact with the connections between art and human history is a goal that Sesc and Videobrasil have shared for years. They also share misgivings about the notion that cultural manifestations can be reviewed separately from their 'thicker' presents, i.e., presents conceived as being fully constituted by past tenses.

We are and we are not the outcomes of the narratives of conflicts that predated us—herein reside the negative and positive components of freedom. Upon vitalizing more remote and immediate pasts, art wagers on freedom, for it addresses questions to the future. *Unerasable Memories* presents itself precisely at the implication between art and free action. It is up to audiences to take or not take part in this dialogue, ascertaining whether these movements concern them.

Miolo\_AF03.indd 7 9/30/14 11:39

#### Em contato com o mundo

SOLANGE FARKAS

Curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil

Miolo\_AF03.indd 8 9/30/14 11:39

A exposição *Memórias inapagáveis* se integra a um conjunto crescente de estratégias pensadas para manter o acervo da Associação Cultural Videobrasil ativo e em contato com o mundo. Dos 3 mil títulos que compõem a coleção, boa parte são obras em vídeo que passaram pelas mostras competitivas do Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil, a partir dos anos 1980, ou foram doadas por artistas que consideraram importante ter seu trabalho representado nela; outros são registros e documentários produzidos pela instituição, documentos e publicações.

Embora incorpore clássicos da videoarte internacional, a grande força do Acervo é reunir a memória da produção audiovisual do Sul geopolítico do mundo, foco da mostra *Panoramas do Sul*: América Latina, África, Leste Europeu, Ásia e Oriente Médio.

A importância desse conteúdo em expansão e a necessidade de preservá-lo foram fatores que pesaram na decisão de criar a Associação Cultural Videobrasil, há vinte anos. Manter atualizado o aparato técnico necessário à conservação de um acervo dessa natureza é um desafio constante, mas a coleção impõe à instituição uma questão ainda mais central: como colocar essas obras em diálogo com a produção artística contemporânea, e ao alcance de quem pesquisa e pensa sobre ela?

Em resposta, temos concentrado esforços para produzir, em torno das obras em vídeo do Acervo, uma trama sofisticada de conteúdos relacionados, como referências e textos críticos — por meio, por exemplo, da plataforma:vb, ferramenta on-line de pesquisa e exercício curatorial construída a partir da coleção. A esse trabalho, soma-se o exercício constante de lançar novos olhares para as obras.

A exposição *Memórias inapagáveis* assim como as ações de ativação concentradas no espaço Zona de Reflexão surgem na perspectiva de explorar o enorme potencial do Acervo para alimentar projetos curatoriais e de pesquisa. Curador e diretor por dez anos do Museu de Arte Contemporânea de Castilha e León (Musac), e recém-nomeado diretor do Malba, em Buenos Aires, Agustín Pérez Rubio encontrou na coleção obras que, embora produzidas em regiões diversas e ao longo de trinta anos, preocupam-se, todas, em resgatar do apagamento memórias incômodas de conflitos, perseguição e violência.

Primeira experiência envolvendo o Acervo Videobrasil e um curador convidado, *Memórias inapagáveis* seguirá em itinerância, entre 2015 e 2016, por instituições da Europa, África e América Latina, começando pelo MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina) e o MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Espanha). A exposição não poderia ser melhor exemplo do potencial da coleção – o que equivale a dizer, dos artistas do Sul geopolítico – para alimentar o debate sobre as relações entre produção artística e a realidade contemporânea.

Miolo\_AF03.indd 9 9/30/14 11:39

#### In touch with the world

SOLANGE FARKAS

Curator and director, Associação Cultural Videobrasil

Miolo\_AF03.indd 10 9/30/14 11:39

The exhibition *Unerasable Memories* is part of a growing set of strategies designed to keep the collection of Associação Cultural Videobrasil active and in touch with the world. Among the three thousand pieces in the collection, many are video works that have featured in the competitive shows of the Contemporary Art Festival Sesc\_Videobrasil since the 1980s, or pieces that have been donated by artists who deemed it important for their work to be represented in it. Aditional items include recordings, performances, interviews, and documentaries produced by the institution.

Although the Collection incorporates international video art classics, its greatest strength is the fact that it contains the memory of audiovisual production from the geopolitical South of the world, the focus of the show *Southern Panoramas*: Latin America, Africa, Eastern Europe, Asia, and the Middle East.

The importance of these growing contents and the need to preserve them contributed to the decision of establishing Associação Cultural Videobrasil, twenty years ago. Keeping the technical apparatus required in order to maintain a collection of this sort updated is a constant challenge, but the collection poses an even more crucial question: how can these artworks converse with contemporary art productions and be at the reach of those who research and think about art?

In response, we have concentrated our efforts in weaving the artwork into a sophisticated web of related contents, such as references and critical texts—a case in point is PLATFORM:VB, an online tool for research and curating exercise based on the collection. Adding to this work is the constant exercise of casting new gazes upon the artwork.

Unerasable Memories, as well as the activating actions programmed to happen at the Knowledge Zone room, are born out of the perspective of exploring the Collection's vast potential to feed into curating and research projects. Agustín Pérez Rubio, former director and chief curator of the Contemporary Art Museum of Castilla y León (Musac) and recently appointed director of Buenos Aires' Malba, has culled artworks from the collection which, though made in different places over a thirty-year timespan, are all concerned with retrieving from erasure uncomfortable memories of conflicts, persecution, and violence.

The first experiment involving the Videobrasil Collection and a guest curator, *Unerasable Memories* will be shown at institutions in Europe, Africa, and Latin America between 2015 and 2016, starting at MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina) and MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Spain). The exhibition could not have been a better example of the potential of the collection—that is, of the artists from the geopolitical South—to feed into the debate about the connections between art production and contemporary reality.

Miolo\_AF03.indd 11 9/30/14 11:39

### AGUSTÍN PÉREZ RUBIO Jogos de espelhos: Projetando memórias contra a amnésia histórica \* 16

ANDREAS HUYSSEN
Passados presentes: mídia, política, amnésia \* 32

rosângela rennó \* 76 por agustín pérez rubio \* 80

VINCENT CARELLI E DOMINIQUE GALLOIS \* 84
por lilia moritz schwarcz \* 88

AYRSON HERÁCLITO E DANILLO BARATA \* 96
por GABRIELA SALGADO \* 100

ENIO STAUB \* 104
por manuela moscoso \* 108

JONATHAS DE ANDRADE \* 116
por pablo león de la barra \* 120

RABIH MROUÉ \* 124 por inti guerrero \* 128

LEÓN FERRARI E RICARDO PONS \* 132 por inés katzenstein \* 136

AURÉLIO MICHILES \* 140 por CRISTIANA TEJO \* 144

WALID RAAD \* 152
por CHUS MARTINEZ \* 156

Miolo\_AF03.indd 12 9/30/14 11:39

AKRAM ZAATARI \* 160
por manuel segade \* 164

**DAN HALTER \* 172** por **JOÃO LAIA \* 176** 

LIU WEI \* 184
por IVANA BENTES \* 188

SEBASTIAN DIAZ MORALES \* 196
por sophie goltz \* 200

CARLOS MOTTA \* 206
por OCTAVIO ZAYA \* 210

COCO FUSCO \* 214
por magda gonzález-mora \* 218

BOUCHRA KHALILI \* 226 por omar berrada \* 230

**MWANGI HUTTER \* 238** por **MARCOS HILL \* 242** 

LUIZ DE ABREU \* 250
por ana francisca ponzio \* 254

Vistas da exposição \* 262

Arquivo vivo: Uma entrevista com Solange Farkas FABIO CYPRIANO \* 278

Colaboradores \* 300

Miolo\_AF03.indd 13 9/30/14 11:39

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO
Facing Mirrors: Projecting Memories
against Historical Amnesia \* 24

ANDREAS HUYSSEN
Present Pasts: Media, Politics, Amnesia \* 54

ROSÂNGELA RENNÓ \* 76 by agustín pérez rubio \* 82

VINCENT CARELLI AND DOMINIQUE GALLOIS \* 84
by Lilia moritz schwarcz \* 92

AYRSON HERÁCLITO AND DANILLO BARATA \* 96
by Gabriela Salgado \* 102

ENIO STAUB \* 104
by manuela moscoso \* 112

**JONATHAS DE ANDRADE \* 116**by **PABLO LEÓN DE LA BARRA \* 122** 

RABIH MROUÉ \* 124 by INTI GUERRERO \* 130

LEÓN FERRARI AND RICARDO PONS \* 132 by inés katzenstein \* 138

AURÉLIO MICHILES \* 140 by CRISTIANA TEJO \* 148

WALID RAAD \* 152 by chus martinez \* 158

Miolo\_AF03.indd 14 9/30/14 11:39

AKRAM ZAATARI \* 160 by manuel segade \* 168

**DAN HALTER \* 172** by **JOÃO LAIA \* 180** 

LIU WEI \* 184
by IVANA BENTES \* 192

SEBASTIAN DIAZ MORALES \* 196 by sophie goltz \* 204

> CARLOS MOTTA \* 206 by OCTAVIO ZAYA \* 212

COCO FUSCO \* 214
by magda gonzález-mora \* 222

BOUCHRA KHALILI \* 226 by omar berrada \* 234

**MWANGI HUTTER \* 238** by **MARCOS HILL \* 246** 

LUIZ DE ABREU \* 250 by ANA FRANCISCA PONZIO \* 258

Exhibition views \* 262

A Living Archive: An Interview with Solange Farkas
FABIO CYPRIANO \* 288

Contributors \* 306

Miolo\_AF03.indd 15 9/30/14 11:39

#### Jogos de espelhos Projetando memórias contra a amnésia histórica

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

Miolo\_AF03.indd 16 9/30/14 11:39

**— 16 —** 

Recordamos, naturalmente, o que nos interessa e porque nos interessa.

— JOHN DEWEY

Chegará um dia em que nossas memórias serão nossa única riqueza. – PAUL DÉRALDY

Depois de ler as duas citações que servem de epígrafe a este texto – tanto a do filósofo e educador americano quanto a do poeta e dramaturgo francês – é fácil ter a impressão de que a construção de nossa memória é seletiva e, portanto, cultural. Mais: de que a memória se assemelha a uma grande coleção de recordações de fatos ocorridos ao longo da história (individual ou coletiva), algo de valor incalculável, que é parte de nosso capital afetivo. Visto sob esse prisma, a maior riqueza não é só possuir mais memórias, mas também poder entesourá-las, mantê-las vivas, vivê-las infinitamente. A mesma ideia ocorre ao falarmos de uma coleção, já que ela é um dispositivo que reúne, mantém e exibe não só artefatos ou objetos, mas também as diversas experiências às quais esses artefatos se referem. Assim, uma coleção de arte será mais importante e interessante na medida em que puder nos trazer de volta as experiências únicas vividas e sentidas pelos artistas, ou de nos fazer lembrar ou evocar outros mundos possíveis, ainda que estes estejam igualmente presentes no nosso, como diria Paul Éluard.

Nesse sentido, a história, assim como a memória e as lembranças, formam uma grande parte de minha experiência de mais de um ano e meio mergulhado nas águas do Acervo Videobrasil. Uma experiência pela qual me sinto muito afortunado, tendo sido o primeiro curador convidado a realizar um projeto a partir das cerca de 3 mil peças da coleção, entre obras de arte, documentos, registros, programas de televisão etc. Esse trabalho trazia implícita a ideia de resgatar coisas do passado, seja da memória, seja de uma certa lacuna. Assim, o projeto que se apresenta aqui considera, em larga medida, que forma e conteúdo andam de mãos dadas. Uma coleção formada continuamente por mais de trinta anos, por meio da própria história do Festival e da Associação Cultural Videobrasil, já carrega em si o peso de ser uma história interna do próprio Videobrasil. Nesse sentido, considerei a riqueza da herança da coleção, feita de obras, entrevistas, documentários, publicações etc. Tratei de ser fiel a ela em sua totalidade e, consequentemente, à realização de uma

Miolo\_AF03.indd 17 9/30/14 11:39

espécie de "linha do tempo oculta", com importantes obras premiadas em edições passadas do Festival ou registros dos programas públicos realizados dos anos 1980 até hoje. Tudo isso, como será possível ver, está tingido pelas noções de história, memória e releitura, ainda que, para muitos, seja desnecessário recordar certos trabalhos recentes, das últimas edições, porque são parte de histórias reais, vividas na carne, no corpo e na memória.

Com isso, quero enfatizar o trabalho pessoal, humano e material dos artistas e de Solange Farkas e sua equipe, que constituíram, ao longo de mais de trinta anos, uma coleção essencial sobre a história recente do vídeo no Brasil. Além de expandir o conhecimento e as relações do Festival, essa coleção ajuda a entender todo o contexto da produção artística brasileira. Gostaria de começar, aqui, a mergulhar no pensamento por trás desta exposição e da decisão de assumir um projeto de caráter geopolítico, que trata da memória social e política de países que a era da globalização tornou parte de nossa coexistência; um projeto que vai contra a amnésia histórica que às vezes se impõe e que segue grassando livremente nos campos político, social, religioso e, em alguns casos, corporativo e pessoal.

E gratificante lembrar que o Acervo Videobrasil surge em um momento em que o vídeo é usado como ferramenta política de luta contra o próprio sistema da arte; busca, antes, a relação com meios como a televisão. Assim, receptor e emissor partilham da mesma ideia; ou melhor, forma e conteúdo são usados a partir de uma perspectiva social e política, que sempre interessou ao mundo do vídeo. De baixo custo de produção, fácil manuseio e grande transportabilidade, o meio se democratizou ainda mais nas últimas décadas, permitindo que os artistas fizessem usos quase amadorísticos dele, e até que produzissem obras em que o próprio dispositivo permanecesse oculto, como em uma espécie de autocensura.

Outra chave para entender este projeto e o próprio Acervo é perceber que o Videobrasil deixou de falar de um Sul para falar de muitos, ou melhor, de um conceito de Sul geopolítico, como prefere denominar a diretora Solange Farkas – que conectou o Videobrasil, a partir de uma ligação inicial com a América do Sul, a outras realidades. Nesse sentido, foi a mostra *Panoramas do Sul*, inicialmente voltada para a realidade política do contexto latino-americano, que pouco a pouco começou a

**— 18 —** 

Miolo AF03 indd 18

evidenciar uma visão geopolítica do Sul, incluindo outras regiões, da África à Austrália, do Oriente Médio à China e ao Sudeste Asiático etc. Esse eixo político, ao se manter, ampliou as visões de Sul que hoje conhecemos pelo Festival e seus participantes. Ao lembrar disso, quero colocar em evidência o caráter essencialmente político e geográfico que encontraremos nesta coleção, expresso em uma diversidade de formatos, técnicas, temáticas e experiências artísticas. O olhar do Festival, a maior fonte da coleção, perdura também em *Memórias inapagáveis*.

Nesse sentido, ao traçar a ideia que estrutura esta exposição, me vem à memória o jogo de espelhos, no qual a imagem de um se projeta no outro, que, por sua vez, projeta dentro o conteúdo geral da imagem. Neste caso, tanto o Videobrasil quanto a exposição, ou seu conceito e suas obras, formam uma estrutura geral, mas, ao mesmo tempo, as obras depositam ou projetam seus interesses históricos, trazendo à tona realidades e ficções sobre o que aconteceu. Projetar é, para mim, aqui, uma forma de reproduzir, de tirar da escuridão e do esquecimento, de trazer à luz. São essas as acepções que eu gostaria de sublinhar e enfatizar ao abordar este projeto contra a amnésia histórica.

Para aqueles que não estiverem muito familiarizados com esse conceito, que foi o motor do projeto, amnésia histórica é um termo usado em estudos de história, cultura e sociologia para tratar do esquecimento de acontecimentos ou tendências importantes, normalmente negativos, por um grande número de pessoas, que se lembram do passado apenas de forma seletiva. As consequências desse tipo de amnésia podem ser vistas constantemente nas políticas governamentais, na educação, nos jornais e até em pessoas que a contraem por falta de apego à própria história. Ela pode alterar a capacidade de aprender informações novas (amnésia anterógrada), deteriorar a memória de fatos do passado e informações aprendidas (amnésia retrógrada), levar à produção de falsas recordações, sejam elas totalmente inventadas ou compostas de memórias reais deslocadas no tempo (confabulação), gerar problemas com a memória de curto prazo ou perda parcial da memória. Ou seja, fica claro que não queremos ser acometidos por ela; melhor ainda, queremos que a arte nos devolva essa coleção de experiências vividas, tanto as belas quando as mais cruéis e desumanas, para que possamos aprender constantemente com elas.

Miolo AF03 indd 19

9/30/14 11:39

Nesse sentido, o projeto *Memorias inapagáveis* pretende pôr em evidência os compromissos que derivam dos estudos pós-coloniais na criação contemporânea, fazendo uma primeira indagação sobre aspectos das ações relacionadas à conquista da América, em especial da ação dos portugueses no Brasil, e os conflitos subsequentes em terras brasileiras e em outras tantas. Tomando a ideia de "conquista" como ação na qual a violência do homem se impõe para governar e escravizar, ampliamos essa metáfora para o mundo globalizado, usando diferentes acontecimentos do século 20 e começo do 21 como micro-histórias dos conflitos que castigaram o Sul e da forma como a vida de seus habitantes foi afetada.

Aqui nos defrontamos com uma espécie de erosão entre os novos colonizadores e variados aspectos desse tipo de colonização: temáticas relativas à negligenciada questão indígena; a escravidão e o racismo por parte de uma sociedade que chegou para impor seus cânones; toda uma série de questões geopolíticas, relativas a fronteiras e à imigração; a memória erodida de um grande setor da população; as guerras e suas consequências para um Sul que às vezes teme ou se sente amordaçado por um Norte opressivo. O eixo principal da exposição é composto por onze obras, cuja leitura se dá pelos acontecimentos históricos aos quais se referem. Eles se organizam em ordem cronológica, já que a história pode ser tanto sincrônica quanto diacrônica em sua apresentação e como experiência conceitual. Isso nos faz perceber que histórias e vivências se repetem, e que, às vezes, o tempo não parece ter um sentido histórico único, mas amplificado e comunal. Daí as onze obras se somarem a outras, além de registros, ações e documentários, para que as ideias e os acontecimentos dos quais estamos falando ecoem. Há, nesse sentido, algo de único em cada obra, mas também um conjunto comum, no sentido de que todas se inter-relacionam – seja por temas, por cronologias, por territórios ou pelos conflitos vividos por suas testemunhas.

O que esses artistas pretendem é manter viva a memória de um conflito, um fato do passado que foi esquecido ou, muitas vezes, interpretado a partir da ótica de um narrador vencedor, aquele que escreve a história e detém o poder de fazer parecer que esses acontecimentos já não nos pertencem. Mas não é assim. É preciso que, mesmo tendo clara a sucessão diacrônica de fatos históricos que nos ensinaram, saibamos que outros fatos de igual importância também aconteceram. Além disso,

Miolo AF03 indd 20

9/30/14 11:39

é vital refletirmos sobre a forma como a história desses conflitos está sendo vista a partir de um presente em que tudo parece longínquo e passado, mas no qual as questões de raça, gênero, escravidão, fronteiras e guerras seguem existindo...

Parece quase inacreditável que, a despeito de toda a evolução, a humanidade ainda se recuse a lembrar. Muitas vezes, após conflitos dessa magnitude, há um período pós-traumático de amnésia, causado tanto pelo fato de que desejamos, na realidade, relevá-lo quanto pela existência daqueles a quem interessa esquecê-lo. Nesse sentido, os artistas, por meio de suas obras, põem o dedo na ferida, apontam para aquilo que parece ter sido esquecido ou estar desvanecendo ou para contestar, lutar ou mostrar repulsa, ou para trazer de volta a memória daquilo.

Não se pode avançar em um mundo amnésico e asséptico, sem memória e sem marcas. Isso me lembra de uma experiência de meu passado. Na minha Espanha natal, há apenas quarenta anos, imperava a ditadura do general Franco, que duraria mais de 35 anos. Desde a morte de Franco, e até hoje, tenta-se esquecer sua existência: seu nome foi apagado das ruas que batizava, suas estátuas sumiram das praças, tudo o que aludia a ele foi entendido como traumático. Mas o resultado disso é que, hoje, as pessoas com menos de vinte anos não se lembram de quem era Franco; não sabem dos males, da censura nem das outras barbaridades que este personagem cometeu. Pensando nisso, como devemos perpetuar a história? Lembrar para não incorrer nos mesmos erros, para ler a verdade sem idolatria e sem erradicar a memória, por mais que ela nos cause dor ou mal-estar.

São muitos os fatos históricos que a exposição percorre por meio das obras desses artistas. Não à toa, ela começa com a conquista do Brasil, em *Vera Cruz*, de Rosângela Rennó. A ficção do próprio documento nos põe em alerta em dois níveis: como é possível que um documento assim tenha chegado até nós, se não existia nem cinema, nem fotografia na época, mas sendo fiel aos dados históricos da Carta de Pero Vaz de Caminha? E, por outro lado, como, então, imaginamos ou nos contaram tantas informações sobre o "outro", no sentido derridiano do termo? Abrir a mostra com essa obra tem como intenção nos lembrar de que tudo que é contado é ficção, ficção cultural; e, também, que a arte é uma visão subconsciente e fictícia da realidade, mesmo quando tenta se aproximar o máximo possível dela.

Miolo AF03,indd 21 9/30/14 11:39

Desenhada no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, a exposição segue com uma série de acontecimentos: o tráfico de escravos da África para o Brasil e outros países da América Latina, no trabalho de Ayrson Heráclito e Danillo Barata, que, de forma muito poética, quase performativa, trazem memórias de viagens e de mares sulcados pelo sofrimento. A eles, junta-se o soluco da performance da artista queniana Ingrid Mwangi, uma apresentação esmagadora realizada no contexto do Videobrasil; as lutas agrárias do início do século 20, neste caso, no Brasil, pela mão de Enio Staub; o golpe de estado militar no Chile e o roubo do mar da Bolívia pelo Chile, tratados de forma irônica em uma ficção chamada Pacífico, de Jonathas de Andrade; as lutas políticas dos índios Sateré Mawé contra a multinacional petrolífera francesa Elf Aquitaine, que invadiu seu território demarcado no início dos anos 1980, na obra de Aurélio Michiles; os documentários magistrais dos anos 1990 de Vincent Carelli e Dominique Galois sobre índios no Brasil, tantas vezes desrespeitados; a lembrança do massacre na Praça da Paz Celestial, que completou 25 anos em 2014, abordada por Liu Wei, artista que o governo chinês continua tentando impedir de sair do país e viajar.

Também está presente, como não poderia deixar de ser, um dos grandes conflitos do século 20, o apartheid sul-africano, por meio do trabalho de Dan Halter, que trata, em forma de videoclipe, dos hábitos das juventudes branca e negra com relação à música e aos protestos na África do Sul antes da liberação. Também fala de raça e da visão contemporânea do racismo o artista Luiz de Abreu, ganhador do Festival em 2013 com a performance Osamba do crioulo doido, que relaciona a iconografia e as aparências do corpo negro masculino na contemporaneidade. A guerra do Líbano, importante acontecimento recente, está representada tanto no vídeo Face A Face B, de Rabih Mroué, que trata também de imigração, memórias e afetos relacionados a esses conflitos, quanto pelo registro da leitura-performance de Walid Raad sobre o arquivo de documentos do Atlas Group, e pelo vídeo In This House, de Akram Zaatari.

As políticas imperialistas dos Estados Unidos estão presentes em *Casa Blanca*, de León Ferrari & Ricardo Pons, e nas torturas e humilhações de Guantánamo, referidas na performance *Bare Life Study #1*, de Coco Fusco. A tragédia do 11 de Setembro, que assolou os Estados Unidos, é revisitada pelos olhos de um imigrante, o próprio artista, Carlos Motta.

— 22 —

No fim, um importante e trágico acontecimento da história latino-americana, o "corralito argentino", ressurge na obra *Lucharemos hasta anular la ley*, de Sebastian Diaz Morales. Por último, as imigrações massivas de africanos do norte para a Europa, marcadas por viagens e acontecimentos terríveis, são narradas nos testemunhos da instalação *Four Selected Videos from The Mapping Journey Project*, de Bouchra Khalili.

Em vez de me estender sobre esses acontecimentos e os muitos outros que compõem os conflitos de nossas macro e micro-histórias, o importante é refletir sobre como ler a história, como guardá-la, como evocá-la para aprender com ela, sem deixar de revirar o passado para privilegiar o futuro, algo que, como característica típica da modernidade, este projeto não pode evitar assumir. Nesse sentido, precisamos falar da memória histórica e das diferentes formas de criá-la, para que não sigamos abrindo jornais e assistindo à televisão e ficando impassíveis diante de ocorrências e fatos que também aconteceram a nós e a nossos antepassados. Um manual definitivo para tentar seguir adiante sem apagar o que aconteceu.

Apesar de tudo, temos de ser realmente autocríticos ao abordar nossas memórias e os motivos pelos quais as usamos nos meios de comunicação e em nossas redes sociais; precisamos confrontar nossos modos de traçar e alinhavar essa memória. Para ajudar-nos a nos questionar sobre nossas práticas nesse campo, achei conveniente contar com o olho crítico sutil e agudo de um renomado especialista nessa temática, Andreas Huyssen. Agradeço enormemente o entusiasmo com que ele consentiu em republicar, aqui, o ensaio que escreveu para o lendário En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización (2002). Nele, Huyssen aborda como a sociedade contemporânea construiu e assimilou a construção da memória através da história, e do deslizamento que levou de um futuro-presente para um passado-presente. Sem nenhuma nostalgia e com muita audácia crítica, o texto conserva, ainda, depois de mais de uma década, uma relevância fresca e atual, ao buscar o futuro-perdido do qual fala o título do livro - com otimismo, e de uma forma íntima, corriqueira, individual e participativa. Talvez a inclusão desse texto seja a verdadeira forma de exercitar a reflexão e a autocrítica sobre os mecanismos da memória e sobre nosso trabalho como editores de textos e curadores de projetos, algo que eu gostaria de compartilhar com vocês.

Miolo AF03.indd 23 9/30/14 11:39

## Facing Mirrors Projecting Memories against Historical Amnesia

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

Miolo\_AF03.indd 24 9/30/14 11:39

**— 24 —** 

We naturally remember what interests us and because it interests us.

— JOHN DEWEY

The day will come when our memories will be our wealth. — PAUL GÉRALDY

After reading the quotations by the American philosopher and educator, and by the French poet and playwright that head this text, it is easy to get the impression that we construct our memories selectively and therefore, that memory is a cultural construction; furthermore, that our memory is a large collection of remembrances of facts that have occurred throughout history (either individual or collective), something of an inestimable value, that is part of our emotional asset. From this point of view, to have the most wealth is not only to possess the most memories, but also to cherish them, keep them alive, or to live them infinitely, to their fullest. The same holds true when we think of a collection, a device that collects, maintains, and displays not only artifacts or objects, but also the various experiences to which they are related. In this way, the importance and interest of an art collection depends on whether it can convey to us the unique experiences the artists had; and also, whether it can make us recall or evoke other possible worlds, even though those worlds may also exist in our own world, as Paul Éluard would say.

In this sense, history as well as memory and recollections are part of the experience I had while diving into the waters of the Videobrasil Collection for more than a year and a half. An experience about which I feel very fortunate, having been the first curator invited to carry out a project based on its more than three thousand pieces, including artwork, documents, records, television programs, and so on. This work implied the idea of recalling things from the past, from memory, or from a certain gap. Thus, the project presented here has largely taken into consideration that form and content go hand in hand. A collection that was shaped throughout the history of both the Festival and Associação Cultural Videobrasil, over a thirty-year period, is in itself charged with representing the internal history of Videobrasil. I have always kept in mind the heritage that lies in the great wealth of art pieces, interviews, documentaries, and publications of the collection. I tried to be faithful to the totality of it, and certainly, to the idea of a "hidden timeline" of sorts made up of important award-winning pieces of past editions and

Miolo\_AF03.indd 25 9/30/14 11:39

registers of the public programs undertaken from the 1980s to the present day. As it will become clear, this gesture is imbued with the notions of history and memory, memory and rereading. Although for some it might be unnecessary to recall a few recent works, from the last editions, for they are part of real life stories, experienced in the flesh, in people's bodies and memories.

I would like to emphasize the personal, human, and material labor by which the artists, together with Solange Farkas and her team, have constituted, over thirty years, an essential collection of the recent history of video in Brazil. In addition to expanding the knowledge and relationships of the Festival, the collection is a means to understand the whole context of Brazilian artistic output. I would like to begin diving into this exhibition and the decision to undertake this project, which has a geopolitical nature, and addresses the social and political memory of certain countries that, in the Global Era, have become part of our coexistence. A project that goes against the historical amnesia that is sometimes imposed on us, and still roams freely in the political, social, religious, and, in some cases, even corporate and personal fields.

It is gratifying to recall that Videobrasil Collection emerges at a time when video was being used as a political tool in the fight against the very art system; video artists focused, mainly, on its relations with television and other media. Therefore, receptor and emitter partake in the same idea or, better still, container and content are clearly used from a social and political point of view, something that has always interested video artists. Video is known for its low production costs, easy handling and portability; lately, it became even more democratic, enabling artists to use it in almost amateurish ways. They have even been able to produce works in which the device itself is hidden, as in a self-censor-ship of sorts.

Another key to understanding this project and the Collection itself is to realize that Videobrasil has transformed itself from a festival of the South, to a festival of many "Souths," as it adopted the concept of a geopolitical South, as its director Solange Farkas likes to call it. Starting from South America, she has connected the Festival to other realities. It was through the Southern Panoramas exhibition that the Festival slowly began to develop a geopolitical vision of the South to include other "Souths," by first referencing to the context of the Latin American political reality and then shifting it to include other parts of the world—

Miolo AF03 indd 26

from Africa to Australia, to the Middle East, to China and Southeast Asia, and so on. This political axis has remained active all through this process, enlarging and expanding the visions of the South that we have experienced through the Festival and its participants. What I want to emphasize here is the highly political and geographical character of the Videobrasil Collection, a character that, nevertheless, is expressed in a variety of formats, techniques, themes, and experiences. The gaze evidenced in the Festival—the greatest source of the Collection—is also present in *Unerasable Memories*.

When tracing the idea that shapes this exhibition at a structural level, I am reminded of the interplay between two facing mirrors, where the image of one is projected in the other, and the other, in its turn, projects inside the first one the general content of its image. In our case, both Videobrasil and the exhibition, or its concept and the art pieces themselves make up a structure that is entirely general. At the same time, the artworks project their historical contents, by shedding light on the realities, as well as on the fictions, of what really happened. In this sense, projecting, to me, is a way of reproducing, of bringing things out of the darkness and oblivion, and into the light; these are the meanings I would like to underscore and emphasize as I undertake this project against historical amnesia.

The concept of historical amnesia has become the engine of the whole project. For those who are not very familiar with the term, it is used in the study of history, culture, and sociology, to describe a situation in which a great number of people have forgotten major events or trends, usually negative, and only have a selective remembrance of the past. The consequences of that kind of amnesia may be seen constantly in the policies of governments, in education, in newspapers, and even in people, who may suffer from amnesia due to the lack of attachment to their own personal history. The results vary from an impaired ability to learn new information (anterograde amnesia) to an impaired ability to remember past events and data (retrograde amnesia), to the fabrication of false memories, either completely invented or made up of real memories misplaced in time (confabulation), all the way to problems with short-term memory or partial memory loss. In other words, it is clear that we do not want to get sick with amnesia; or better still, we want art to give us back our collection of experiences, the beautiful ones as well as the cruelest and most inhumane ones, so that we may continuously learn from them.

Miolo AF03,indd 27 9/30/14 11:39

In this sense, the *Unerasable Memories* project aims to lay bare the compromises in contemporary creation that resulted from the postcolonial studies, starting with an inquiry into the different aspects of the conquest of America, especially of the Portuguese in Brazil, and the conflicts that ensued here and in many other lands. Starting from the idea of "conquest" as the action in which the violence of mankind was self-imposed in order to govern and enslave, we have extended this metaphor into the globalized world, using different historical events of the 20th and early 21st centuries as micro histories of the conflicts that ravaged the South and of how they affected the lives of its inhabitants.

Here we find a kind of erosion between the new colonizers and a variety of aspects originating from such a colonization. These aspects range from topics related to the neglected issue of indigenous peoples; slavery and racism on the part of a society that came and imposed its canons; a whole set of geopolitical issues related to questions of borders and immigration; the eroded memory of a large sector of the population; wars and their consequences to a South that sometimes fears or feels gagged by an oppressive North. The central axis of the exhibition is composed of eleven art pieces, organized according to the historical events to which they refer. The pieces are presented in chronological order, as history can be both synchronic (taken without antecedents) and diachronic (taken through time) in its representation and as a conceptual experience. This leads us to realize that stories and experiences repeat themselves, and that, sometimes, it is not about time in a single historical sense, but in an amplified and communal sense. That is why adjoining these eleven pieces there are other works of art, records, actions, documentaries, etc. that contribute a greater echoing voice to the ideas and events at hand. Thus, there is something unique in each piece, but also a common ground, in the sense that all the artwork is interrelated by topics, chronologies, territories, or conflicts experienced by their witnesses.

The intention of these artists is to keep alive the memory of a conflicting occurrence, a past fact that has been either forgotten or interpreted by the winning narrator—he who writes the story and holds the power to make many of these events seem as if they no longer belong to us. But this is not so. Even if we are clear about the diachronic sequence of events that we have been taught, it is essential that we are aware that, at the same time, other events of equal importance have also occurred.

Furthermore, it is of vital importance that we also think of how the history of these conflicts is being viewed from the present, where everything seems distant and past, but in which issues of race, gender, slavery, borders, and wars keep on occurring.

It seems almost unbelievable that we humans have evolved so much but still refuse to remember. Conflicts of this magnitude are often followed by a period of post-traumatic amnesia, partly because indeed we do want to disregard the fact, and partly because there are those for whom such oblivion is interesting. In this sense, it is through their work that these artists put their finger on such issues; they point at what seems to have been forgotten or faded, either to join in the response, the fight, or repulse for it, or to give us back the memory of it.

One cannot move forward in a world that is amnesic and sterile, where there is no remembrance or any trace of anything. This reminds me of a personal experience from my past. Recently, just forty years ago, my homeland, Spain, was under general Franco's dictatorship for over thirty-five years. Since his death and to this very day, the country has tried to forget his existence, by erasing names of streets, squares, figures, and anything that could remind us of his figure and the trauma his government entailed. But the result is that people who are under twenty do not remember who Franco was; they do not know the evil, the censorship, and the atrocities that were caused by him. The question, here, is: How should we perpetuate history? By remembering, so that we do not make the same mistakes again, and can still read its veracity, without idolizing it, but also without eradicating the memory, however much pain or discomfort it might produce in us.

The exhibit brings together many historical facts through the work of these artists. It's not by chance that it begins with the conquest of Brazil, in *Vera Cruz*, by Rosângela Rennó. Here, the fictionalization of a document puts us on alert on two levels. How was it possible for such a document to reach us, if there was no film or photography at the time, and, yet, how can it be true to the historical data in the letter written by Pero Vaz de Caminha? On the other hand, how have we imagined or been told all this information about the "other," in the purest Derridian sense of the term? The intention of starting with this piece is to remind us that everything that is being told is fiction, cultural fiction; and that art is a subconscious and fictional view of reality, even when it tries to get as close as possible to reality.

Miolo AF03 indd 29

The exhibition design is counterclockwise. It continues with a series of events, such as the slave trade from Africa to Brazil-and other Latin American countries-that artists Ayrson Heráclito and Danillo Barata approach in a very poetic, almost performative way, bringing us memories of these travels and of the seas crossed with suffering. They are joined by the sobs in the performance by Kenyan artist Ingrid Mwangi, a breathtaking piece she presented in Videobrasil; the agrarian struggles of the early 20th century, in this case, in Brazil, presented by Enio Staub; the military coup in Chile and the theft of the Bolivian sea by Chile, addressed in an ironic fiction piece called *Pacifico*, by Jonathas de Andrade; the political struggles of the Sateré Mawé indigenous people against the French multinational oil giant Elf Aquitaine, who invaded their demarcated territory in the early 1980s, by Aurélio Michiles; the masterful documentaries about Brazilian indigenous peoples, who have been disrespected on many an occasion, shot in the 1990s by Vincent Carelli and Dominique Gallois; the memory of the Tiananmen Square massacre, of which 2014 marks the twenty-fifth anniversary, by Liu Wei, an artist whom the Chinese government is constantly trying to prevent from leaving his country and traveling.

Also present, of course, is one of the greatest conflicts of the 20th century, the South African apartheid; Dan Halter shows us, in his music video of sorts, the way the white and the African youths relate to music and to the protests that took place in South Africa prior to the liberation. The winner of the Festival in 2013, Luiz de Abreu approaches the contemporary view of racism in his performance O samba do crioulo doido, in which he deals with the iconography and the looks of the black male body in contemporary times. An important recent event, the Lebanon Civil War, is well represented by Rabih Mroué's video Face A Face B, that addresses immigration, memories, and personal affections derived from these conflicts; by the recording of a lecture-performance about The Atlas Group archives, by Walid Raad; and by Akram Zaatari's piece In This House.

The imperialist policies of the u.s. appear in León Ferrari & Ricardo Pons' video *Casa Blanca* [White House]; the acts of humiliation in Guantanamo are referred to in *Bare Life Study #1*, the recording of a performance by Coco Fusco. The 9/11 tragedy that assailed the u.s. is revisited through the eyes of an immigrant, Carlos Motta, the artist himself. Towards the end, a tragically significant event in Latin America—the

Miolo AF03 indd 30 9/30/14 11:39

"Argentinean Corralito"—reemerges in Lucharemos hasta anular la ley [We shall struggle until the law is annulled], a video by Sebastian Diaz Morales; last but not least, the terrible voyages and occurrences of the massive immigrations of North Africans into Europe are told in the testimonies included in Four Selected Videos from the Mapping Journey Project, an installation by Bouchra Khalili.

Going beyond a detailed description of each of these events and many others that make up the conflicts of our macro and micro history, the most important thing here is to reflect on how we should interpret history, save it, and evoke it, in order to learn from it, while still turning the past around in order to give privilege to the future, something that, as a typical feature of modernity, this project cannot help but to assume. In this sense, what we need is to speak about historical memory and the different ways we create it, in order not to continue reading newspapers, watching TV, and remaining impassive to events and occurrences that have also happened to us, as well as to our ancestors; in short, a manual on how to continue moving forward without erasing that which has occurred.

Yet, despite all this, we must be truly self-conscious while addressing our remembrances and the reasons why we use them in the media and in our social networks; in how we confront our ways of delineating and weaving that memory. I have seen fit to count on the sharp and subtle critical eye of someone as renowned and expert on this subject as Andreas Huyssen to help us question ourselves about our ways and practices in this topic, with an excerpt from his legendary En busca del futuro perdido. Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización [In Search of the Lost Future. Culture and Memory in Times of Globalization, 2002]. I am greatly appreciative for his enthusiasm in republishing this partial text where he tackles the issue of how modern society has built memory and assimilated that construction throughout history, as well as the slide that has occurred from future-present to past-present. The text contains no nostalgia and is very bold in its critique; after more than a decade, it retains a refreshing and up-to-date relevance, while looking for the lost future mentioned in the title of the book from an optimistic view, but in a manner that is more intimate and ordinary, individual and participatory. Perhaps the inclusion of this text is an actual exercise in self-reflection or self-criticism on the mechanisms of memory and on our work as text editors and project curators, something that I would like to share with all of you.

Miolo AF03 indd 31 9/30/14 11:39

#### Passados presentes: mídia, política, amnésia\*

ANDREAS HUYSSEN

— 32 —

Miolo\_AF03.indd 32 9/30/14 11:39

<sup>\*</sup> Este ensaio foi publicado originalmente com o título "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", na revista *Public Culture*, volume 12, no. 1, no inverno de 2000. A versão em português foi publicada em *Seduzidos pela memória – Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Universidade Candido Mendes, Museu de Arte Moderna, 2000. Tradução de Sergio Alcides.

Τ.

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais, uma virada em direção ao passado que contrasta duramente com o privilégio dado ao futuro tão característico das primeiras décadas da modernidade no século 20. Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século 20 e da emergência do "homem novo" na Europa, por meio de fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo, até o paradigma de modernização estabelecido pelos norte-americanos após a Segunda Guerra Mundial, a cultura modernista foi energizada pelo que poderíamos chamar de "futuros presentes". A partir da década de 1980, aparentemente, o foco deslocou-se dos futuros presentes para os passados presentes; esta mudança na experiência do tempo e na sensibilidade em relação a ele precisa ser explicada histórica e fenomenologicamente².

Mas o foco contemporâneo na memória e na temporalidade também contrasta fortemente com outros esforços inovadores em categorias como espaço, mapas, geografias, fronteiras, rotas de comércio, migrações, deslocamentos e diásporas, realizados no contexto dos estudos culturais e pós-coloniais. De fato, não faz muito tempo, havia nos Estados Unidos um amplo consenso de que para entender a cultura pós-moderna o foco deveria ser deslocado da problemática do tempo e da memória, tal como descrita por uma forma anterior de modernismo, para outra, na qual o espaço se torna peça-chave do momento pós-moderno<sup>3</sup>. Mas, como tem mostrado o trabalho de geógrafos como David Harvey<sup>4</sup>, a própria separação entre tempo e espaço representa um grande risco para o entendimento completo das culturas moderna e pós-moderna. Tempo e espaço, como categorias fundamentalmente contingentes de uma percepção historicamente enraizada, estão sempre intimamente interligados de maneiras complexas, e a intensidade dos desbordantes discursos da memória, que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo de hoje, prova o argumento. De fato, questões de temporalidades diferentes e modernidades em estágios distintos emergiram como peças-chave para um entendimento novo e rigoroso dos processos de globalização de longo prazo, que procure ser algo mais do que uma simples atualização dos paradigmas ocidentais de modernização5.

— 33 —

Miolo AF03 indd 33

Um novo tipo de discurso da memória emergiu pela primeira vez no ocidente depois da década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais que buscavam histórias alternativas e revisionistas. Múltiplos fins foram declarados enquanto se procurava por outras tradições, e pela tradição dos "outros": o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas<sup>6</sup>. Esses enunciados foram com frequência tomados ao pé da letra, mas sua vocação polêmica e por reproduzirem o *ethos* do vanguardismo, elas apontaram diretamente para a recodificação do passado que se seguiu ao modernismo.

Os discursos da memória ganharam força na Europa e nos Estados Unidos no começo de década de 1980, impulsionados, então, sobretudo pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto (iniciado pela série de TV Holocausto e, um pouco mais tarde, pelo movimento testemunhal), bem como pela forte politização, com direito a ampla cobertura, do 40° e do 50° aniversários de uma série de marcos da história do Terceiro Reich: a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, e a infame queima de livros, relembrada em 1983; a Kristallnacht, o pogrom organizado em 1938 contra os judeus alemães, objeto de manifestação pública em 1988; a conferência de Wannsee, de 1942, que deu início à Solução Final, relembrada em 1992 com a inauguração de um museu na casa que abrigou o encontro; a invasão da Normandia em 1944, lembrada de forma espetacular pelos aliados, sem qualquer presença russa, em 1994; o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, relembrada em 1985 com um discurso tocante do presidente da Alemanha e, de novo, em 1995, por uma série de eventos internacionais na Europa e no Japão. Estes eventos, a maioria "efemérides alemãs" – às quais poderíamos acrescentar a querela dos historiadores em 1986, a queda do muro de Berlim em 1989 e a unificação nacional da Alemanha em 19907 – receberam intensa cobertura da mídia internacional, revirando os códigos estabelecidos, depois da Segunda Guerra Mundial, pelas historiografias nacionais da França, da Áustria, da Itália, do Japão, até mesmo dos Estados Unidos – e, mais recentemente, da Suíça. Planejado na década de 1980 e inaugurado em 1993, o Holocaust Memorial Museum, em Washington, levantou o debate sobre a americanização do Holocausto8. Mas as ressonâncias da memória do Holocausto não param por aí. No final da década de 1990, somos obrigados a perguntar: em que medida pode-se, agora, falar de uma globalização do discurso do Holocausto?

Miolo AF03 indd 34 9/30/14 11:39

Evidentemente, a recorrência das políticas genocidas em Ruanda, na Bósnia e em Kossovo, em uma década supostamente pós-histórica (1990), vem mantendo vivo o discurso da memória do Holocausto, contaminando-o e estendendo-o para além de seu ponto de referência original. É de fato interessante notar como, no caso dos massacres organizados em Ruanda e na Bósnia no início da década de 1990, as comparações com o Holocausto foram de início violentamente rejeitadas pelos políticos, pela mídia e por grande parte do público, não por causa das inegáveis diferenças históricas, mas, antes, por um desejo de resistir à intervenção. Por outro lado, a intervenção "humanitária" da otan em Kossovo e sua legitimação podem ser, em larga escala, relacionados à memória do Holocausto. Rios de refugiados atravessando fronteiras, mulheres e crianças jogadas em trens e deportadas, relatos de atrocidades, estupros sistemáticos e destruições brutais mobilizaram, na Europa e nos Estados Unidos, uma política da culpa associada à ausência de intervenção nas décadas de 1930 e 1940, e ao fracasso da intervenção na guerra da Bósnia em 1992. A guerra em Kossovo confirma, portanto, o poder crescente da cultura da memória no final da década de 1990, mas também levanta questões difíceis sobre o uso do Holocausto como o clichê universal para traumas históricos.

A globalização da memória funciona também em dois outros sentidos relacionados, que ilustram o que eu chamaria de paradoxo da globalizacão. Por um lado, o Holocausto se transformou num símbolo do século 20 em geral e da falência do projeto iluminista. Ele serve como prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua incapacidade intrínseca de viver em paz com a diferença e a alteridade, e de arcar com as consequências da relação insidiosa entre modernidade iluminista, opressão racial e violência organizada<sup>10</sup>. Por outro lado, a dimensão totalizante do discurso do Holocausto - que tanto prevalece no pensamento pós-moderno – é acompanhada por uma dimensão que particulariza e localiza. É precisamente a emergência do Holocausto como clichê universal que permite à memória do Holocausto aderir a situações locais específicas, que são historicamente distantes e politicamente distintas dele. No movimento transnacional dos discursos da memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice de um evento histórico específico e passa a servir de metáfora para outras histórias e memórias traumáticas. Transformar o Holocausto em clichê universal é pré-requisito para descentralizá-lo e usá-lo como um prisma poderoso,

Miolo AF03.indd 35 9/30/14 11:39

através do qual podemos olhar para outras ocorrências de genocídios. O global e o local da memória do Holocausto integraram-se a novas constelações, que requerem análise caso a caso. Assim como a comparação com o Holocausto pode energizar a retórica de discursos sobre memórias traumáticas, também pode servir para encobrir memórias ou, simplesmente, bloquear a percepção de histórias específicas.

No caso dos passados presentes, no entanto, a memória do Holocausto e seu lugar na reavaliação da modernidade ocidental não contam a história inteira. Há também muitas tramas secundárias, que constroem a memória narrativa atual no seu escopo mais amplo, o que distingue, de forma bastante clara, o nosso tempo e as primeiras décadas deste século. Permitam-me listar alguns fenômenos de maior destaque. Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de centros urbanos antigos, cidades-museu, paisagens, a criação de empreendimentos ligados ao patrimônio histórico e à herança nacionais, a nova onda da arquitetura de museus (que não dá sinais de esgotamento), o boom das modas retrô e dos utensílios retrô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização pela câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas relacionadas à memória nas artes visuais, geralmente tendo a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão, com direito a um canal inteiramente dedicado à história, o History Channel. Do lado traumático da cultura da memória, e junto ao cada vez mais onipresente discurso do Holocausto, temos a vasta literatura psicanalítica sobre o trauma; a polêmica em torno da síndrome da memória resgatada; as pesquisas históricas ou atuais relacionadas a genocídio, aids, escravidão, abuso sexual; as controvérsias públicas cada vez mais numerosas em torno de efemérides, comemorações e memoriais políticos dolorosos; a pletora mais recente de pedidos de perdão pelo passado da parte de líderes religiosos e políticos da França, do Japão e dos Estados Unidos; e, finalmente, reunindo o memorialismo de entretenimento e o trauma, temos a obsessão mundial pelo naufrágio de um navio a vapor supostamente inaufragável que marcou o fim de mais uma era folheada a ouro. Na verdade, não dá para ter certeza se o sucesso internacional do Titanic é uma metáfora da memória de uma modernidade que deu errado ou se ele articula as próprias ansiedades da metrópole

**— 36 —** 

sobre o futuro que foi deslocado para o passado. Não há duvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos representamos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse chegar à lembrança total. O que é isso, afinal: a fantasia de um arquivista maluco? Ou haverá, talvez, algo diferente em jogo no desejo de puxar esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico da estruturação da memória e da temporalidade de hoje, e que não tenha sido experimentado do mesmo modo em épocas passadas.

Frequentemente essa obsessão com a memória e o passado é explicada como um produto do fin de siècle; mas penso que é preciso ir mais fundo para dar conta daquilo que já poderíamos chamar de uma cultura da memória, uma vez que se disseminou nas sociedades do Atlântico Norte a partir do fim dos anos 1970. O que aqui parece ser, em grande parte, uma comercialização cada vez mais bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente - no contexto do que a sociologia alemã chamou de Erlebnisgesellschaft<sup>11</sup> – assume inflexão política mais explícita em outros lugares do mundo. Sobretudo a partir de 1989, as questões ligadas à memória e ao esquecimento emergiram como preocupações dominantes nos países pós-comunistas do leste europeu e da antiga União Soviética; elas continuam sendo peças-chave na política no Oriente Médio; elas dominam o discurso público na África do Sul pós-apartheid, com sua Comissão de Verdade e Reconciliação, e são onipresentes também em Ruanda e na Nigéria; elas energizam o debate racial em torno da questão da geração roubada que explodiu na Austrália; elas pesam sobre as relações entre Japão, China e Coreia; nos países latino-americanos, elas definem, em graus variados, o debate cultural e político em torno dos presos políticos desaparecidos e seus filhos, levantando questões fundamentais sobre violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva.

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto são variados os usos políticos da memória, que incluem desde mobilizar passados míticos para apoiar de forma explícita políticas machistas ou fundamentalistas agressivas (por exemplo, na Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas, na Argentina e no Chile, de criar esferas públicas de memória "real" que façam frente às políticas do esquecimento promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja por meio de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja pela repressão silenciadora<sup>12</sup>. Ao mesmo tempo, porém, nem sempre é fácil traçar uma linha separando passado mítico e passado real, o que é um dos nós de qualquer

Miolo AF03.indd 37 9/30/14 11:39

política de memória em qualquer lugar. O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar efeitos fortes na realidade. Em suma, a memória tornou-se obsessão cultural de proporções monumentais no planeta inteiro.

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que, embora os discursos da memória pareçam globais, em um certo registro, em seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos. Na medida em que as nações lutam para criar políticas democráticas, no rastro de histórias de extermínio em massa, apartheids, ditaduras militares e totalitarismo, elas se defrontam - como foi e ainda é o caso da Alemanha desde a Segunda Guerra Mundial – com a tarefa sem precedentes de assegurar a legitimidade e o futuro de suas novas políticas, tendo para isto que achar formas de memorializar e deliberer sobre os erros do passado. Sejam quais forem as diferenças entre a Alemanha do pós-guerra e a África do Sul, a Argentina ou o Chile, o lugar político da prática da memória ainda é nacional, e não pós-nacional ou global. Isto tem implicações no trabalho interpretativo. Embora o Holocausto, enquanto clichê universal de trauma histórico, tenha migrado para contextos outros e não relacionados, devemos perguntar sempre se ele reforça ou limita as práticas da memória e as lutas locais, ou se é capaz de fazer ambos ao mesmo tempo, e como. É claro que os debates sobre a memória nacional são sempre atravessados pelos efeitos da mídia global e de seu foco em temas como genocídio e limpeza étnica, migração e direitos das minorias, vitimização e responsabilidade. Sejam quais forem as diferenças e especificidades das causas locais, isso realmente sugere que a globalização e a reavaliação do passado nacional, regional ou local respectivo devem ser pensados juntos. Por sua vez, isso nos faz pensar se as culturas contemporâneas da memória em geral podem ser lidas como formações reativas à globalização da economia. Nesse terreno, caberiam novas pesquisas comparativas sobre os mecanismos e chichês dos traumas históricos e das práticas de memória nacional.

2.

Miolo AF03 indd 38

Se a consciência temporal da (alta) modernidade ocidental procurava garantir o futuro, então podemos pensar que a consciência temporal do final do século 20 envolve a tarefa não menos perigosa de assumir a responsabilidade pelo passado. O fracasso assombra, inevitavelmente, ambas as tentativas. Logo, uma segunda hipótese deve ser formulada ime-

— 38 —

diatamente. A virada em direção à memória e ao passado traz com ela um grande paradoxo. Com frequência crescente, os críticos acusam a cultura contemporânea da memória de amnésia, apatia e embotamento. Censuram sua incapacidade e falta de vontade de lembrar e lamentam a perda da consciência histórica. A acusação de amnésia é invariavelmente embutida em críticas à mídia, embora seja precisamente ela - da imprensa e a televisão aos CD-ROMS e a internet – que disponibiliza para nós volumes cada dia maiores de memória. Mas e se ambas as observacões forem verdadeiras, e o crescimento da memória for inevitavelmente acompanhado por um crescimento do esquecimento? E se as relações entre memória e esquecimento estiverem de fato sendo transformadas, sob a pressão de uma cultura na qual as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumismo desenfreado começam a cobrar o seu preço? Afinal, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são, de saída, "memórias imaginadas" e, portanto, muito mais fáceis de esquecer do que as memórias vividas<sup>13</sup>. Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas outra forma de esquecimento, e que o esquecimento é uma forma de esconder a memória. Mas o que Freud descreveu como os processos psíquicos universais de lembrança, recalque e esquecimento em um indivíduo vale também para as sociedades de consumo contemporâneas como um fenômeno público de proporções sem precedentes, que pede para ser interpretado historicamente.

Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória no debate público choca-se com um pânico intenso e generalizado do esquecimento; e seria perfeitamente possível perguntar qual dos dois vem primeiro. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou será que é o contrário? Ou pode ser que o excesso de memória de nossa cultura saturada de mídia gere tal sobrecarga que o próprio sistema de memória corra constantemente o risco de implodir, o que dispararia o medo do esquecimento? Seja qual for a resposta para estas perguntas, fica claro que as velhas abordagens sociológicas para a memória coletiva – como a de Maurice Halbwachs, que pressupõe formações relativamente estáveis de memórias sociais e grupais – não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento. As memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos, conflitantes e cada vez mais fragmentadas, fazem questionar se é possível que ainda existam hoje formas de memó-

— 39 —

ria consensual coletiva e, se não, se é possível garantir coesão social e cultural sem ela, e como. Está claro que a memória da mídia não será suficiente, embora a mídia ocupe porções cada vez maiores da percepção social e política do mundo.

As próprias estruturas da memória midiatizada pública ajudam a compreender que, hoje, nossa cultura secular, obcecada que é com a memória, está também, de alguma forma, nas garras do medo, de um verdadeiro terror, do esquecimento. De forma paradigmática, este medo do esquecimento articula-se em torno de questões como o Holocausto, na Europa e nos Estados Unidos, ou dos presos políticos desaparecidos na América Latina. Ambos compartilham a ausência de um cemitério adequado, algo tão crucial para alimentar a memória humana, o que pode ajudar a explicar a forte presença do Holocausto no debate argentino. Mas o medo do esquecimento e do desaparecimento operam também em outro registro. Pois quanto mais essa era da explosão da informação e da comercialização da memória nos pede para lembrar, mais nos sentimos em perigo de esquecer e mais forte é a necessidade de esquecer. O que está em questão, aqui, é a distinção entre passados operantes e dados descartáveis. Minha hipótese, aqui, é que tentamos combater o medo e o risco do esquecimento com estratégias de sobrevivência de memorialização pública e privada. O retorno à memória é impulsionado, de forma subliminar, por nosso desejo de nos sentirmos ancorados, em um mundo que prima pela crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. Ao mesmo tempo, sabemos que as estratégias de memorialização podem afinal ser, elas mesmas, transitórias e incompletas. Devo então voltar à questão: por quê? E, sobretudo, por que agora? Por que esta obsessão pela memória e pelo passado, e por que este medo do esquecimento? Por que estamos construindo museus como se não houvesse amanhã? E por que só agora o Holocausto se tornou o símbolo ubíquo de nossas memórias do século 20, de uma forma que seria inimaginável há vinte anos?

3. Sejam quais tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento exponencial da memória em suas várias subtramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas mídias tecnológicas como veículos de todas as formas de memória. Assim,

já não é mais possível pensar, por exemplo, no Holocausto ou em outro trauma histórico enquanto questões éticas e políticas sérias sem levar em conta as múltiplas formas como eles se relacionam com a mercantilização e espetacularização, por meio de filmes, museus, docudramas, sites na internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até contos de fadas (A vida é bela, de Benigni) e música popular. Mas, mesmo que o Holocausto tenha sido interminavelmente mercantilizado, isto não significa que toda e qualquer mercantilização inevitavelmente o banalize enquanto fato histórico. Não há espaço puro para além da cultura da mercadoria, por mais que o desejemos. Tudo depende, portanto, das estratégias específicas de representação e de mercantilização e do contexto no qual elas são encenadas. De forma semelhante, a Erlebnisgesellschaft supostamente trivial dos estilos de vida, espetáculos e eventos fugazes que são comercializados em massa não está desprovida de realidade vivida substancial, subjacente às suas manifestações superficiais. Meu argumento aqui é o seguinte: para resolver o problema, não basta opor a memória séria à memória trivial, como os historiadores às vezes contrapõem história e memória tout court, a memória sendo o material subjetivo e trivial a partir do qual o historiador constrói a realidade. Não podemos simplesmente jogar o museu sério do Holocausto contra um parque temático "Disneyficado". Isso seria, apenas, reproduzir a dicotomia entre alta e baixa cultura modernista sob um novo disfarce. Como aconteceu no acalorado debate que colocou o filme Shoah, de Claude Lanzmann, uma representação adequada (isto é, a não representação) da memória do Holocausto, em oposição a A lista de Schindler, de Spielberg, uma trivialização comercial. Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas e diversas possibilidades de representação do real e de sua memória. Isto não é o mesmo que dizer que vale tudo. Se há qualidade ou não é algo que ainda precisa ser decidido caso a caso. Mas a distância semiótica não pode ser coberta por uma única representação correta. Esse argumento se aproxima de uma concepção modernista do Holocausto<sup>14</sup>.

De fato, fenômenos como *A lista de Schindler* e os arquivos visuais de Spielberg com depoimentos de sobreviventes do Holocausto nos levam a pensar na memória traumática e na memória visual juntas, ocupando o mesmo espaço público, em vez de ver nelas fenômenos mutuamente excludentes. Questões-chave da cultura contemporânea situam-se pre-

— 41 —

cisamente no limiar entre memória traumática e mídia comercial. É fácil demais argumentar que as diversões e os espetáculos das sociedades midiatizadas contemporâneas existem só para proporcionar alívio a um corpo político e social assombrado pela lembrança profunda dos atos de violência e genocídio cometidos em seu nome — ou que são produzidos apenas para reprimir essas memórias. Porque o trauma é vendido tanto quanto a diversão, e nem sequer para públicos consumidores de memória diferentes. Também é fácil demais sugerir que os espectros do passado, que assombram as sociedades modernas com força inédita, articulam realmente, ao criar deslocamento, um crescente medo do futuro, numa era em que a crença no progresso da modernidade está profundamente abalada.

Sabemos que a mídia não veicula a memória pública inocentemente; ela a condiciona às suas próprias estrutura e forma. E aqui – de acordo com o surrado argumento de McLuhan de que o meio é a mensagem -, torna-se bastante significativo que o poder da nossa eletrônica mais avançada dependa inteiramente da quantidade de memória: Bill Gates pode ser a última encarnação do velho ideal americano de que mais é melhor. Mas o "mais", agora, é medido em bites de memória e na capacidade de reciclar o passado. Que o diga a divulgadíssima compra, por Bill Gates, da maior coleção de originais fotográficos de que se tem notícia: na transição da fotografia, reciclada para a era digital, a arte da reprodutibilidade técnica de Benjamin (fotografia) recuperou a aura da originalidade<sup>15</sup>. O que mostra que o famoso argumento de Benjamin sobre a perda ou o declínio da aura da obra de arte na modernidade era apenas uma parte da história; ele se esquece de que a modernização, ela mesma, criou sua própria aura. Hoje, é a digitalização que dá à fotografia "original" sua aura. Afinal, como Benjamin também sabia, a própria indústria cultural da Alemanha de Weimar teve de lançar mão da aura como estratégia de marketing.

Permitam-me então condescender, momentaneamente, com o velho argumento sobre a indústria cultural proposto por Adorno, em oposição ao que considerava o excessivo otimismo de Benjamin a respeito das mídias tecnológicas. Se hoje a ideia do arquivo total leva os triunfalistas do ciberespaço a abraçar fantasias globais à McLuhan, os interesses de lucro dos que vendem memórias para a massa parecem ser mais pertinentes para explicar o sucesso da síndrome da memória. Trocando em miúdos: o passado está vendendo mais que o futuro. Mas por quanto tempo, ninguém sabe.

**— 42** —

Tome-se a chamada de um anúncio falso colocado na internet: "O Departamento Retrô dos Estados Unidos alerta: pode haver escassez de passado". O primeiro parágrafo diz: "Numa entrevista coletiva na segunda-feira, o Secretário Retrô Anson Williams emitiu um importante comunicado sobre a 'crise nacional de retrô' iminente, alertando que 'se os níveis atuais do consumo retrô nos Estados Unidos continuarem fora de controle, as reservas de passado poderão ser exauridas já em 2005'. Mas não se preocupem. Já estamos vendendo passados que nunca existiram: a prova é a recente introdução da linha de produtos Aerobleu, nostalgia dos anos 1940 e 50 inteligentemente articulada em torno de um clube de jazz de Paris que nunca existiu, e onde teriam tocado todos os grandes nomes da época do bebop; uma linha de produtos repleta de diários, gravações em CD e memorabilia originais, tudo disponível em qualquer filial da Barnes&Noble, nos Estados Unidos"16. Os remakes originais estão na moda. Assim como os teóricos da cultura e os críticos, estamos obcecados com re-representação, repetição, replicação e com a cultura da cópia, com ou sem original.

Com tudo isso acontecendo, parece plausível perguntar: quando o boom da memória tiver virado história, o que sem dúvida vai acontecer, será que alguém terá se lembrado de fato de alguma coisa? Se o passado pode ser inteiro refeito, não estamos apenas criando nossas próprias ilusões de passado, na medida em que somos marcados por um presente que encolhe cada vez mais — o presente da reciclagem a curto prazo, pensada para gerar lucro; o presente da produção imediata, do entretenimento instantâneo e dos paliativos para a sensação de ameaça e insegurança mal escondida sob a superfície desta nova era dourada, em mais um fin de siécle? Os computadores, dizem, poderão não saber reconhecer a diferença entre o ano 2000 e o ano 1900 — mas e nós, sabemos?

4.

Os críticos da amnésia do capitalismo tardio duvidam que reste à cultura midiatizada ocidental algo parecido com uma memória "real" ou um sentido de história. Partindo do argumento padrão de Adorno, segundo o qual a mercantilização equivale ao esquecimento, afirmam que a comercialização de memórias não produz nada além de amnésia. Em última instância, não acho esse argumento convincente; ele deixa muita coisa de fora. É muito fácil atribuir o dilema em que vivemos a maquinações da indústria cultural e à proliferação da nova mídia. Deve haver alguma outra coisa em jogo, algo que produz o desejo do passado, para

começar, e que nos leva a responder de forma tão favorável ao mercado da memória. Este algo, eu sugeriria, é uma lenta, porém palpável, transformação da temporalidade em nossa vida, provocada pelas complexas interseções entre mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. Pode haver, de fato, boas razões para pensarmos que a força da memorialização tem também uma dimensão benéfica e produtiva. No entanto, por outro lado, há um medo do futuro deslocado em nossa preocupação com a memória; e, por mais dúbia que nos pareça hoje a afirmação de que podemos aprender com a história, a cultura da memória tem papel importante nas transformações atuais da experiência temporal, no contexto do impacto das novas mídias sobre a percepção e a sensibilidade humanas.

Daqui para a frente, então, gostaria de sugerir alguns caminhos para pensar a relação entre o privilégio que damos à memória e ao passado, de um lado, e, de outro, o impacto potencial das novas mídias sobre a percepção e a temporalidade. É um tema complexo. Estender a dura crítica de Adorno à indústria cultural ao que poderíamos chamar agora de indústria da memória seria tão parcial e insuficiente quanto apoiar a crença de Benjamin no potencial emancipador das novas mídias. A crítica de Adorno é correta no que se refere à comercialização em massa dos produtos culturais, mas ela não ajuda a explicar o crescimento da síndrome da memória dentro da indústria da cultura.

Sua ênfase teórica nas categorias marxistas de valor de troca e reificação acaba por bloquear questões de temporalidade e de memória, e não dá a devida atenção às especificidades da mídia e da sua relação com as estruturas da percepção da vida cotidiana nas sociedades de consumo. Por outro lado, Benjamin está correto ao atribuir ao retrô e à memória uma dimensão de capacitação cognitiva. Em suas teses *Sobre o conceito da História*, ele fala de um salto de tigre em direção ao passado; mas quer fazer isso através do próprio meio de reprodutibilidade que, para ele, representa a promessa futurista, permitindo a mobilização política socialista. Em vez de colocar-nos ao lado de Benjamin, contra Adorno, ou vice-versa, como ocorre comumente, o interessante seria utilizarmos produtivamente essa tensão entre os dois argumentos para fazer uma análise do presente.

Aqui, gostaria de voltar a um argumento articulado pela primeira vez por dois filósofos alemães conservadores, Hermann Lübbe e Odo Marquard, no começo da década de 1980. Já então, enquanto outros se encontravam em meio ao debate sobre as promessas futuras do pós-

**— 44 —** 

-modernismo, Hermann Lübbe descreveu aquilo que chamou de musealização como algo central no deslocamento da sensibilidade temporal do
nosso tempo<sup>17</sup>. Ele mostrou como a musealização já não estava atrelada
à instituição museológica no sentido estrito, mas havia se infiltrado em
todas as áreas da vida cotidiana. O diagnóstico de Lübbe pressupunha
o historicismo expansivo da cultura contemporânea; ele sugeria que
nunca antes um presente cultural havia ficado de tal forma obcecado
pelo passado. Lübbe argumenta que a modernização é inevitavelmente
acompanhada pela atrofia das tradições válidas, por uma perda de racionalidade e pela entropia das experiências de vida estáveis e duradouras.
A velocidade crescente das inovações técnicas, científicas e culturais
gera quantidades cada vez maiores de produtos que já nascem praticamente obsoletos, o que, na prática, encolhe a expansão cronológica daquilo que pode ser considerado o presente "de ponta" de qualquer época.

Superficialmente, o argumento parece bastante plausível. A mim, ele lembra um incidente ocorrido há poucos anos, quando fui comprar um computador numa loja de alta tecnologia em Nova York. A compra se provou mais dificultosa do que o previsto. Todos os produtos à venda eram invariavelmente descritos pelos vendedores como já estando obsoletos; eram pecas de museu, se comparadas às novas versões, de lançamento iminente e muito mais poderosas. Isto parecia dar um novo significado à velha ética de postergar a satisfação. Não fiquei convencido e fiz minha compra: um modelo lançado dois anos antes, que ofeceria tudo de que eu precisava e até mais, e cujo preço havia sido recentemente cortado pela metade. Comprei o "obsoleto" e, logo, não foi surpresa ver meu івм Thinkpad 1995 exposto na seção de desenho industrial do Museu de Arte Moderna de Nova York, recentemente. Obviamente, a vida útil dos objetos de consumo tem encurtado de forma radical e, com ela, a extensão do presente, no sentido de Lübbe; ao mesmo tempo, a memória do computador e os discursos sobre a memória pública continuam crescendo.

O que Lübbe descreveu como musealização pode agora ser facilmente mapeado junto ao crescimento fenomenal do discurso da memória dentro da própria historiografia. A pesquisa sobre memória histórica alcançou escopo internacional. A minha hipótese é que, também nesta proeminência acadêmica da mnemo-história, memória e musealização são convocadas juntas para criar uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, combatendo nossa profunda ansiedade diante da velocidade da mudança e o encolhimento contínuo dos horizontes de tempo e de espaço.

O argumento de Lübbe sobre a contração da extensão do presente aponta para um grande paradoxo: quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando ambos para dentro de um espaço sincrônico em expansão, mais fraço é seu domínio de si mesmo, e menor é a estabilidade ou identidade que confere aos temas contemporâneos. O cineasta e escritor Alexander Kluge já falou do ataque do presente ao resto do tempo. Há, ao mesmo tempo, presente demais e de menos, uma situação historicamente nova que cria tensões insuportáveis em nossa "estrutura de sentimento", na designação de Raymond Williams. Na teoria de Lübbe, o museu compensa esta perda de estabilidade. Ele oferece formas tradicionais de identidade cultural a um sujeito moderno desestabilizado. Mas a teoria não consegue reconhecer que estas tradições culturais têm sido, elas mesmas, afetadas pela modernização, por meio da reciclagem digital e da mercantilização. Na verdade, a musealização de Lübbe e os lugares de memória (lieux de mémoire) de Pierre Nora<sup>18</sup> compartilham do mesmo tipo de sensibilidade compensatória que reconhece uma perda de identidade nacional e comunitária, mas crê na nossa capacidade de compensá-la de algum jeito. Os lieux de mémoire, em Nora, compensam a perda dos meios de memória (milieux de mémoire), do mesmo modo que, em Lübbe, a musealização compensa a perda de tradições vividas.

Este argumento conservador sobre o deslocamento das sensibilidades temporais precisa ser tirado de sua referência binária (lugar versus meio em Nora, e entropia do passado versus musealização compensatória, em Lübbe) e empurrado em outra direção, que não esteja ligada ao discurso da perda e que aceite o deslocamento fundamental nas estruturas do sentimento, experiência e percepção características de um presente que se expande e contrai simultaneamente. A crença conservadora de que a musealização cultural pode proporcionar uma compensação pelas destruições da modernização no mundo social é demasiado simples e ideológica. Ela não consegue reconhecer que qualquer sentido seguro de passado está sendo desestabilizado por nossa indústria cultural musealizante e pela mídia, que funcionam como atores centrais no drama moral da memória. A própria musealização é sugada para este redemoinho cada vez mais veloz de circulação de imagens, espetáculos e eventos e, portanto, está sempre ameaçada de perder a capacidade de continuar garantindo estabilidade cultural.

Cabe repetir que, conforme nos aproximamos do fim do século 20 e, com ele, o fim do milênio, as coordenadas de espaço e tempo que estruturam nossa vida são cada vez mais submetidas a novos tipos de pressão. Espaco e tempo são categorias fundamentais da experiência e da percepção, mas, longe de serem imutáveis, estão sempre sujeitas a mudanças históricas. Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar asseguradamente delimitado, com uma sensação de fronteiras estáveis e em uma cultura voltada para o que é local, com um fluxo de tempo regular e um núcleo de relações permanentes. Talvez, dias assim tenham sido sempre mais sonho que realidade, uma fantasmagoria da perda, gerada mais pela própria modernidade do que pela história que a precedeu. Mas o sonho tem de fato o poder de permanecer, e o que chamei de cultura da memória pode muito bem ser, pelo menos em parte, a sua encarnação contemporânea. A questão, no entanto, não é a perda de uma idade de ouro da estabilidade e da permanência. A questão é tentar, à medida em que encaramos os processos muito reais de compressão do espaço--tempo, garantir uma continuidade no tempo que nos proporcione uma extensão de espaço vivido na qual possamos respirar e nos mover.

Com certeza, o fim do século 20 não nos oferece acesso fácil ao clichê da idade de ouro. As memórias do século 20 não nos confrontam com uma vida melhor, mas com uma história singular de genocídio e destruição em massa, que, a priori, barra qualquer tentativa de glorificar o passado. Depois das experiências da Primeira Guerra Mundial e da Grande Depressão, do stalinismo, do nazismo e do genocídio em escala inédita, depois das tentativas de descolonização e das histórias de atrocidades e repressão, nossa consciência foi afetada de tal modo que a visão da modernidade ocidental e suas promessas enegreceu-se consideravelmente no próprio ocidente. Nem mesmo a era de ouro atual nos Estados Unidos é capaz de expurgar com facilidade as memórias dos tremores que ameaçaram o mito de progresso permanente a partir do final da década de 1960 e dos anos 1970. Testemunhar a ampliação crescente do abismo entre ricos e pobres, a ameaça incontrolável de colapso de economias regionais e nacionais inteiras, e o retorno da guerra ao continente que gerou dois conflitos mundiais neste século certamente trouxe uma entropia significativa à nossa percepção das possibilidades futuras.

Numa era de limpezas étnicas e crises de refugiados, migrações em massa e mobilidade global para um número cada vez maior de pessoas, experiências de deslocamento, realocação, migração e diásporas parecem ser não mais a exceção, mas sim a regra. Mas esses fenômenos não contam toda a história. Na medida em que as barreiras espaciais se enfraquecem, e o próprio espaço é engolido por um tempo cada vez mais comprimido, um novo tipo de incômodo se enraíza no coração das metrópoles. O mal-estar da civilização metropolitana do final do século não parece mais se originar primariamente de sentimentos generalizados de culpa e na repressão do superego, como observou Freud em sua análise clássica sobre a modernidade ocidental e sua forma de constituição do sujeito. Franz Kafka e Woody Allen pertencem a uma era anterior. Nosso mal-estar parece derivar, antes, de uma sobrecarga de informação e de percepção, combinada com uma aceleração cultural que nem nossa psique, nem nossos sentidos estão adequadamente equipados para manejar. Quanto mais rapidamente somos empurrados para um futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é nosso desejo de reduzir a velocidade e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. Mas qual conforto oferecem as memórias do século 20?! E quais são as alternativas? Que condição temos de negociar uma mudança rápida e uma volta ao que Georg Simmel chamou de cultura objetiva, e, ao mesmo tempo, satisfazer o que considero a necessidade fundamental das sociedades modernas - viver em formas estendidas de temporalidade e garantir um espaço, ainda que permeável, a partir do qual possamos falar e agir? Com certeza, não há resposta simples para essa pergunta. Mas a memória – individual, geracional, pública, cultural e, inevitavelmente, nacional – certamente faz parte dela. Um dia, talvez, à medida que as diferentes partes do globo sejam cada vez mais aproximadas, surja uma memória global. Mas qualquer memória global será sempre mais prismática e heterogênea do que holística ou universal.

Nesse meio tempo, temos que nos perguntar: como as memórias locais, regionais e nacionais podem ser garantidas, estruturadas e representadas? Esta é, claro, uma questão fundamentalmente política sobre a natureza da esfera pública, sobre a democracia e seu futuro, e sobre formas mutantes de nacionalidade, cidadania e identidade. As respostas dependem, em grande medida, das constelações locais; mas a disseminação global dos discursos da memória indica que algo mais está em jogo.

Alguns têm-se voltado para a ideia do arquivo como contrapeso ao ritmo sempre crescente da mudança – um lugar de preservação espacial e

**— 48 —** 

temporal. Do ponto de vista do arquivo, é claro, o esquecimento é a pior transgressão. Mas quão confiáveis e à prova de falhas são nossos arquivos digitalizados? Os computadores têm pouco mais de cinquenta anos e, no entanto, já precisamos de "arqueólogos de dados" para desvendar os mistérios dos primeiros programas: basta pensar no notório problema do bug do milênio, ameacando nossas burocracias informatizadas. Bilhões de dólares estão sendo gastos para impedir que nossas redes de computadores entrem em modo retrô, entendendo o ano 2000 com sendo 1900. Ou pense nas dificuldades quase intransponíveis que as autoridades alemãs encontraram para decodificar o vasto corpo de gravações eletrônicas da antiga República Democrática da Alemanha, um mundo que desapareceu junto com o sistema administrativo do país e seus computadores soviéticos de grande porte. Refletindo sobre este problema, um gerente sênior de tecnologia da informação dos arquivos canadenses teria dito: "É uma das maiores ironias da era da informação. Se não encontrarmos métodos de preservação duradoura das gravações eletrônicas, ela poderá ser a era sem memória"19. De fato, a ameaça do esquecimento surge da própria tecnologia à qual confiamos um vasto corpo de registros eletrônicos e de dados, ou a parte mais significativa da memória cultural do nosso tempo.

As transformações que o espaço e o tempo virtuais trouxeram ao imaginário temporal podem servir para ressaltar a dimensão das potencialidades da cultura da memória. Quaisquer que sejam suas causas específicas, motivos ou contextos, as intensas práticas de memória que vemos em tantas e tão distintas partes do mundo de hoje articulam uma crise fundamental na estrutura de temporalidade anterior, que marcou a época da alta modernidade, com sua fé no progresso e no desenvolvimento, sua celebração do novo e do utópico, do "outro" radical e irredutível, e sua crença inabalável em algum télos<sup>20</sup> da história. Politicamente, muitas práticas de memória contemporâneas contra-atacam o triunfalismo da última versão da teoria da modernização, mais conhecida como "globalização". Culturalmente, elas expressam a crescente necessidade de ancoramento espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente e redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos. Assim como a historiografia perdeu sua antiga confiança em narrativas teleológicas magistrais e tornou-se mais cética em relação aos recortes nacionalistas de seus conteúdos, as culturas críticas de memória contemporâneas, com sua ênfase nos direitos humanos, nas questões de minoria e de gênero e na reavaliação dos vários passados nacionais e internacionais, ajudam

**— 49 —** 

bastante a proporcionar um impulso favorável que ajude a escrever a história de um modo novo e, portanto, a garantir um futuro para a memória. No cenário mais favorável, em vários lugares do mundo, as culturas da memória estão intimamente ligadas aos processos de democratização, às lutas pelos direitos humanos e à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil. Desacelerar em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público, tentar curar feridas inflingidas no passado, alimentar e expandir o espaço habitável em vez de destruí-lo em nome de uma promessa de futuro e garantir "tempo de qualidade" parecem ser necessidades culturais que o mundo globalizado ainda não satisfez. As memórias locais estão intimamente ligadas à sua articulação.

Naturalmente, porém, o passado não pode nos dar o que o futuro não conseguiu. De fato, é inevitável retomar os aspectos negativos do que alguns chamariam de epidemia da memória. O que me leva de volta a Nietzsche, cuja segunda meditação inoportuna sobre o uso e abuso da história, citada constantemente nas discussões sobre memória da contemporaneidade, talvez continue igualmente inoportuna. Parece claro que a febre da memória nas sociedades midiatizadas ocidentais não é uma febre histórica abrangente no sentido nietzscheano, aquela que poderia ser curada pelo esquecimento produtivo. É, antes, uma febre mnemônica provocada pelo cibervírus da amnésia que, de tempos em tempos, ameaça consumir a própria memória. Portanto, neste momento, precisamos mais de rememoração produtiva que de esquecimento produtivo. Em retrospecto, podemos ver como a febre histórica da época de Nietzsche serviu para inventar tradições nacionais na Europa, legitimar os estados-nações imperiais e dar consistência cultural a sociedades cheias de conflitos, no turbilhão da revolução industrial e da expansão colonial. Comparadas a ela, a maioria das convulsões mnemônicas da cultura do Atlântico Norte de hoje parecem caóticas e fragmentárias, flutuando por nossas telas à deriva. Mesmo em lugares onde as práticas da memória têm um foco claramente político, como África do Sul, Argentina, Chile e, mais recentemente, Guatemala, elas são igualmente afetadas, e, em certo grau, criadas, pela cobertura da mídia internacional e sua obsessão com a memória. Como sugeri anteriormente, assegurar o passado não é uma tarefa menos arriscada do que assegurar o futuro. Afinal de contas, a memória não pode substituir a justiça, e a própria justiça será inevitavelmente enredada pela falta de credibilidade da memória. Mas mesmo nos lugares onde as práticas culturais da

Miolo AF03.indd 50 9/30/14 11:39

memória carecem de um foco explicitamente político, elas expressam o fato de que a sociedade demanda ancoramento temporal, numa era em que, em meio ao despertar da revolução da informação e da crescente compressão do espaço-tempo, a relação entre passado, presente e futuro está se transformando para além do que somos capazes de reconhecer.

Nesse sentido, ao negar tempo, espaço e lugar, as práticas da memória nacionais e locais contestam os mitos do cibercapitalismo e da globalização. Sem dúvida, desta negociação surgirá, afinal, alguma configuração nova de tempo e espaço. Na modernidade, as novas tecnologias de transporte e comunicação transformaram a percepção humana de forma recorrente. Foi assim com a ferrovia e o telefone, com o rádio e o avião; e o mesmo será verdade quanto ao ciberespaço e o cibertempo. As novas tecnologias e as novas mídias também vêm sempre acompanhadas por ansiedades e medos que, mais tarde, se mostrarão injustificados ou até ridículos. Nossa época não será exceção.

Ao mesmo tempo, o ciberespaço não constitui, ele mesmo, o modelo adequado para imaginar o futuro global. Sua noção de memória não faz sentido, é uma falsa promessa. A memória vivida é ativa, viva e está personificada no social – isto é, nos indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões. Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados em um mundo global. Não há dúvida de que, a longo prazo, todas estas memórias serão modeladas, em larga medida, pelas tecnologias digitais e seus efeitos. Mas elas não poderão ser reduzidas a esses meios. Insistir numa separação radical entre memória "real" e virtual me parece um quixotismo, no mínimo porque qualquer lembrança – seja ela uma memória vivida ou imaginada – é, pela própria natureza, virtual. A memória é sempre transitória. Sua não confiabilidade é notória e ela pode ser esquecida. É, em suma, humana e social. Como memória pública, está sujeita a mudanças - políticas, geracionais e individuais. Não pode ser arquivada para sempre, nem salvaguardada em monumentos; tampouco podemos nos fiar nos sistemas de rastreamento digital para garantir sua coerência e sobrevivência. Se o sentido de tempo vivido está sendo negociado pelas culturas contemporâneas da memória, não devemos nos esquecer de que o tempo não é só o passado, sua preservação e transmissão. Se estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória (surfeit of memory<sup>21</sup>), devemos fazer um esforço para distinguir passados operantes e passados descartáveis. Precisamos de discriminação e de rememoração produtiva; a cultura

Miolo AF03,indd 51 9/30/14 11:39

de massa e a mídia virtual não são necessariamente incompatíveis com esse objetivo, ademais. Mesmo que a amnésia seja um subproduto do ciberespaço, precisamos impedir que o medo e o esquecimento nos dominem. E talvez, então, seja chegada a hora de lembrar do futuro, em vez de só nos preocupar com o futuro da memória.

- O título deste ensaio e a noção de "futuros presentes" se devem à obra seminal de Reinhart Koselleck, *Futures Past*. Boston: MIT Press, 1985.
- 2 Naturalmente, uma noção enfática de "futuros presentes" ainda opera no imaginário neoliberal da globalização financeira e eletrônica, uma versão do antigo e praticamente desacreditado paradigma da modernização, atualizado para o mundo pós-guerra fria.
- 3 Paradigmaticamente, no ensaio clássico de Frederic Jameson, "Post-modernism or the Cultural Logic of Late Capitalism". New Left Review, no. 146, julho-agosto de 1984, pp. 53-92.
- 4 Harvey, David. The Condition os Postmodernity. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- 5 Ver Appadurai, Arjun. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1998, especialmente o capítulo 4, e, mais recentemente, o número especial Alter/Native Modernities, de Public Cultures, no. 27, 1999.
- 6 Sobre a complexa mistura de futuros presentes e passados presentes, ver Huyssen, Andreas. "The Search for Tradition" e "Mapping the Postmodern". In: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986, pp. 160-178, 170-221.
- 7 Ver Maier, Charles S. *The Unmasterable Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1988; a *New German Critique*, no. 44, primavera-verão de 1988, número especial sobre o *Historikerstreit* [a "querela dos historiadores"], e a *New German Critique*, no. 58, inverno de 1991, número especial sobre a unificação alemã.
- 8 Ver Rabinach, Anson. "From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in America since Bitburg". History and Memory, vol. 9, no. ½, outono de 1997, pp. 226-255.
- 9 Naturalmente, o uso da memória do Holocausto como um prisma para os acontecimentos em Ruanda é altamente problemático, uma vez que ele não pode dar conta dos problemas específicos relacionados com a política de memória pós-colonial. Mas isto nunca foi levado em conta pela mídia ocidental. Sobre políticas de memórias nas várias partes da África, cf. Werbner, Richard. Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of the Power. Londres e Nova York: Zed Books, 1998.
- 10 Esta visão foi articulada pela primeira vez por Horkheimer e Adorno em sua Dialectic of Enlightenment; nos anos 1980, foi novamente usada e reformulada por Lyotard e outros. Sobre a questão da centralidade do Holocausto na obra de Horkheimer e Adorno, ver Rabinbach, Anson. In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment. Berkeley: University of California Press, 1997.
- 11 Schulze, Gerhard. Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt e Nova York: Campus, 1992. O termo Erlebnisgesellschaft, literalmente "sociedade da experiência", é de difícil tradução. Refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e no rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados

— 52 —

- ao consumo de massa. O trabalho de Schulze é um estudo sociológico empírico sobre a sociedade alemã contemporânea que evita tanto os parâmetros restritivos do paradigma de classe de Bourdieu quanto a oposição de inflexão filosófica entre *Erlebnis* e *Erfahrung* na obra de Benjamin, como oposição entre uma experiência superficial e uma experiência genuinamente profunda.
- 12 Sobre o Chile, ver Richard, Nelly. Residuos y metaforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición. Santiago do Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998; sobre a Argentina, ver Arditti, Rita. Searching for Life: The Grandmothers of the Plaza de Mayo and the Disappeared Children of Argentina. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1999.
- 13 Meu uso da noção de "memória imaginada" tem origem na discussão de Arjun Appadurai sobre "nostalgia imaginada" em seu livro *Modernity at Large*, p. 77 e seguintes. A noção é problemática, na medida em que toda memória é imaginada e, mesmo assim, ela nos permite distinguir memórias relacionadas às experiências vividas de memórias pilhadas nos arquivos e comercializadas em massa para o consumo rápido.
- 14 Sobre estas questões, ver Hansen, Miriam. "Schindler's List Is Not Shoah:
  The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory".
  Critical Inquiry, no. 22, inverno de 1996, pp. 292-312. E também o meu artigo
  "Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno", a ser publicado na
  New German Critique.
- 15 NT: para Benjamin, a fotografia é o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário. Para mais detalhes, inclusive sobre a questão da aura, ver Benjamin, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, especialmente os ensaios "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", "Pequena história da fotografia" e "Sobre o conceito de História".
- 16 Cass, Dennis. "Sacrebleu! The Jazz Era Is Up for Sale: Gift Merchandisers Take License with History". Harper's Magazine, dezembro de 1997, pp. 70-71.
- 17 Lübbe, Hermann. Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortschritts. Graz, Viena e Colônia: Verlag Styria, 1983. Para uma crítica mais detalhada do modelo de Lübbe, ver o meu "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium". In: Twilight Memories: Marketing Time in a Culture of Amnesia. Londres e Nova York: Routledge, 1995, pp. 13-36.
- 18 NE: "Lugar de memória é um conceito histórico posto em evidência pela obra Les Lieux de Mémoire, editada a partir de 1984 sob a coordenação de Pierre Nora, formada por sete tomos, sendo o primeiro Les Lieux de Mémoire, os três seguintes La République e posteriormente mais três volumes intitulados Les France. Essas obras se tornaram referência para o estudo da história cultural na França." Extraído do verbete "Lugar de memória", Wikipedia, acesso em 21 de agosto de 2014. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Lugares\_de\_mem%C3%B3ria.
- 19 Apud The New York Times, 12 de fevereiro de 1998.
- 20 NE: Segundo o dicionário Houaiss, em seu verbete "télos": "1. ponto ou estado de caráter atrativo ou concludente para o qual se move uma realidade; finalidade, objetivo, alvo, destino; 2. fase final, derradeira; a última parte, o remate". Houaiss Eletrônico, versão monousuário 3.0, julho de 2009.
- 21 O termo é de Charles S. Maier; ver seu ensaio "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial". *History and Memory*, no. 5, 1992, pp. 136-151.

Miolo AF03 indd 53

9/30/14 11:39

## Present Pasts: Media, Politics, Amnesia\*

ANDREAS HUYSSEN

\* This essay has appeared originally in *Public Culture* magazine, volume 12, no. 1, in the winter of 2000.

Miolo\_AF03.indd 54 9/30/14 11:39

One of the most surprising cultural and political phenomena of recent years has been the emergence of memory as a key cultural and political concern in Western societies, a turning toward the past that stands in stark contrast to the privileging of the future so characteristic of earlier decades of 20th-century modernity. From the early 20th-century's apocalyptic myths of radical breakthrough and the emergence of the "new man" in Europe via the murderous phantasms of racial or class purification in National Socialism and Stalinism to the post-World War II American paradigm of modernization, modernist culture was energized by what one might call "present futures." Since the 1980s, it seems, the focus has shifted from present futures to present pasts, and this shift in the experience and sensibility of time needs to be explained historically and phenomenologically.

т

But the contemporary focus on memory and temporality also stands in stark contrast to so much other recent innovative work on categories of space, maps, geographies, borders, trade routes, migrations, displacements, and diasporas in the context of postcolonial and cultural studies. Indeed, not so long ago in the u.s., there was a widespread consensus that in order to understand postmodern culture, the focus had to be shifted from the problematics of time and memory ascribed to an earlier form of high modernism to that of space as key to the postmodern moment.3 But, as the work of geographers such as David Harvey has shown,4 we would separate time and space at great peril to a full understanding of either modern or postmodern culture. Time and space as fundamentally contingent categories of historically rooted perception are always bound up with each other in complex ways, and the intensity of border-crossing memory discourses that characterize so much of contemporary culture in so many different parts of the world today proves the point. Indeed, issues of differing temporalities and alternatively paced modernities have emerged as key to a new rigorous understanding of the long-term processes of globalization that tries to be more than just an update of Western modernization paradigms.5

Memory discourses of a new kind first emerged in the West after the 1960s in the wake of decolonization and the new social movements and their search for alternative and revisionist histories. The search for other traditions and the tradition of "others" was accompanied by multiple statements about endings: the end of history, the death of the

subject, the end of the work of art, the end of metanarratives. Such claims were frequently understood all too literally, but in their polemical thrust and replication of the ethos of avant-gardism, they pointed directly to the ongoing recodification of the past after modernism.

Memory discourses accelerated in Europe and the u.s. by the early 1980s, energized then primarily by the ever-broadening debate about the Holocaust (triggered by the TV series *Holocaust* and, somewhat later, by the testimony movement) as well as by a whole series of politically loaded and widely covered 40th and 50th anniversaries relating to the history of the Third Reich: Hitler's rise to power in 1933 and the infamous book burnings, remembered in 1983; Kristallnacht, the organized pogrom of 1938 against Germany's Jews, publicly commemorated in 1988; the Wannsee conference of 1942 initiating the "Final Solution," remembered in 1992 with the opening of a museum in the Wannsee villa where the conference had taken place; the invasion in Normandy of 1944, remembered with grand spectacle by the allies, but without any Russian presence in 1994; the end of World War 11 in 1945, remembered in 1985 with a stirring speech by the German President and again in 1995 with a whole series of international events in Europe and Japan. Such mostly "German anniversaries," replete with the historians' debate of 1986, the fall of the Berlin Wall in 1989, and German national unification in 1990,7 received intense coverage in the international media, stirring up post-World War II codifications of national history in France, Austria, Italy, Japan, even the United States, and most recently Switzerland. The Holocaust Memorial Museum in Washington, planned during the 1980s and inaugurated in 1993, gave rise to the debate about the Americanization of the Holocaust.8 But the resonances of Holocaust memory did not stop there. By the end of the 1990s, one must indeed raise the question to what extent one can now speak of a globalization of Holocaust discourse.

Of course, the recurrence of genocidal politics in Rwanda, Bosnia, and Kosovo in the allegedly post-historical 1990s has kept the Holocaust memory discourse alive, contaminating it and extending it past its original reference point. It is actually interesting to note how in the case of the organized massacres in Rwanda and Bosnia in the early 1990s, comparisons with the Holocaust were at first fiercely resisted by politicians, the media, and much of the public, not because of the undeniable historical differences, but rather because of a desire to resist intervention. 9 NATO'S

"humanitarian" intervention in Kosovo and its legitimation, on the other hand, has been largely dependent on Holocaust memory. Streams of refugees across borders, women and children packed into trains for deportation, stories of atrocities, systematic rape, and wanton destruction all mobilized a politics of guilt in Europe and the U.S. associated with non-intervention in the 1930s and 1940s, and the failure to intervene in the Bosnian war of 1992. The Kosovo war thus confirms the increasing power of memory culture in the late 1990s, but it also raises thorny issues about using the Holocaust as universal trope for historical trauma.

The globalization of memory works as well in two other related senses that illustrate what I would call the globalization paradox. On the one hand, the Holocaust has become a cipher for the 20th century as a whole and for the failure of the project of enlightenment. It serves as proof of Western civilization's failure to practice anamnesis, to reflect on its constitutive inability to live in peace with difference and otherness, and to draw the consequences from the insidious relationship between enlightened modernity, racial oppression, and organized violence. To On the other hand, this rather totalizing dimension of Holocaust discourse so prevalent in much postmodern thought is accompanied by a dimension that particularizes and localizes. It is precisely the emergence of the Holocaust as universal trope that allows Holocaust memory to latch on to specific local situations that are historically distant and politically distinct from the original event. In the transnational movement of memory discourses, the Holocaust loses its quality as index of the specific historical event, and begins to function as metaphor for other traumatic histories and memories. The Holocaust as universal trope is the prerequisite for its decentering and its use as a powerful prism through which we may look at other instances of genocide. The global and the local of Holocaust memory have entered into new constellations that beg to be analyzed case by case. While the comparison with the Holocaust may rhetorically energize some discourses of traumatic memory, it may also serve as screen memory or simply block insight into specific local histories.

When it comes to present pasts, memory of the Holocaust and its place in the reassessment of Western modernity, however, is not the whole story. There are many subplots that make up the current memory narrative in its broadest scope, and that distinguish our times quite clearly from earlier decades of this century. Let me just list a few of the salient phenomena. Since the 1970s in Europe and the U.s. we have the

Miolo AF03,indd 57 9/30/14 11:39

historicizing restoration of old urban centers, whole museum villages and landscapes, various national heritage and patrimony enterprises, the wave of new museum architecture that shows no signs of receding, the boom in retro fashions and repro furniture, the mass marketing of nostalgia, the obsessive self-musealization per video recorder, memoir writing, and confessional literature, the rise of autobiography and of the postmodern historical novel with its uneasy negotiation between fact and fiction, the spread of memory practices in the visual arts often centered on the medium of photography, and the increase of historical documentaries on television, including (in the u.s.) a whole channel dedicated entirely to history, the History Channel. On the traumatic side of memory culture and beside the ever more ubiquitous Holocaust discourse we have the vast psychoanalytic literature on trauma; the controversy about recovered memory syndrome; the historical and current work related to genocide, Aids, slavery, sexual abuse; the ever more numerous public controversies about politically painful anniversaries, commemorations, and memorials; the latest plethora of apologies for the past by church leaders and politicians in France, Japan, the u.s. And, finally, bringing together memory entertainment and trauma, we have had the worldwide obsession with the sinking of a presumably unsinkable steam-ship that marked the end of another gilded age. Indeed, one cannot be quite sure whether the international success of the Titanic is a metaphor for memories of modernity gone awry or whether it articulates the metropolis's own anxieties about the future displaced to the past. No doubt, the world is being musealized, and we all play our parts in it. Total recall seems to be the goal. So is it an archivist's fantasy gone mad? Or is there perhaps something else at stake in this desire to pull all these various pasts into the present? Something that is indeed specific to the structuring of memory and temporality today and that has not been experienced in the same way in past ages.

Frequently such obsessions with memory and the past are explained as a function of the fin de siècle, but I think one has to probe deeper to come to terms with what one now could call a culture of memory as it has become pervasive in North-Atlantic societies since the late 1970s. What here appears by now largely as an increasingly successful marketing of memory by the Western culture industry in the context of what German cultural sociology has called the *Erlebnisgesellschaft*, " takes a more explicitly political inflection in other parts of the world. Espe-

Miolo AF03,indd 58 9/30/14 11:39

cially since 1989, the issues of memory and forgetting have emerged as dominant concerns in postcommunist countries in Eastern Europe and the former Soviet Union; they remain key politically in the Middle East; they dominate public discourse in postapartheid South Africa with its Truth and Reconciliation Commission, and they are all-present in Rwanda and Nigeria; they energize the race debate that has erupted in Australia around the issue of the "stolen generation"; they burden the relationship between Japan and China and Korea, and they determine, to varying degrees, the cultural and political debate about the *desapare-cidos* and their children in "post-dictatura" societies in Latin America, raising fundamental questions about human rights violations, justice, and collective responsibility.

The geographic spread of the culture of memory is as wide as memory's political uses are varied, ranging from a mobilization of mythic pasts to support aggressively chauvinist or fundamentalist politics (e.g., postcommunist Serbia, Hindu populism in India) to fledgling attempts, in Argentina and Chile, to create public spheres of "real" memory that will counter the politics of forgetting, pursued by post-dictatorship regimes either through "reconciliation" and official amnesties or through repressive silencing. <sup>12</sup> But at the same time, of course, the fault line between mythic past and real past is not always that easy to draw, one of the conundrums of any politics of memory anywhere. The real can be mythologized just as the mythic may engender strong reality effects. In sum, memory has become a cultural obsession of monumental proportions across the globe.

At the same time it is important to recognize that while memory discourses appear to be global in one register, in their core they remain tied to the histories of specific nations and states. As particular nations struggle to create democratic polities in the wake of histories of mass exterminations, apartheids, military dictatorships, and totalitarianism, they are faced, as Germany has been and still is since World War II, with the unprecedented task of securing the legitimacy and future of their emergent polity by finding ways to commemorate and adjudicate past wrongs. Whatever the differences may be between postwar Germany and South Africa, Argentina or Chile, the political site of memory practices is still national, not post-national or global. This does have implications for interpretive work. While the Holocaust as universal trope of traumatic history has migrated into other non-related contexts,

— 59 —

one must always ask whether and how it enhances or hinders local memory practices and struggles, or whether and how it may perform both functions at the same time. It is clear that national memory debates are always shot through with the effects of the global media and their focus on themes such as genocide and ethnic cleansing, migration and minority rights, victimization and accountability. However different and site specific the causes may be, it does suggest that globalization and the strong reassessment of the respective national, regional, or local past will have to be thought together. This in turn raises the question whether contemporary memory cultures in general can be read as reaction formations to economic globalization. This is the terrain on which some new comparative work on the mechanisms and tropes of historical trauma and national memory practices could be pursued.

П

If the time-consciousness of (high-)modernity in the West tried to secure the future, then one could argue that the time-consciousness of the late 20th century involves the no less perilous task of taking responsibility for the past. Both attempts inevitably are haunted by failure. Thus a second point must be made immediately. The turn toward memory and the past comes with a great paradox. Ever more frequently, critics accuse this very contemporary memory culture of amnesia, anesthesia, or numbing. They chide its inability and unwillingness to remember, and they lament the loss of historical consciousness. The amnesia reproach is invariably couched in a critique of the media, while it is precisely these media-from print and television to CD-ROMS and the Internet-that make ever more memory available to us day by day. But what if both observations were true, if the boom in memory were inevitably accompanied by a boom in forgetting? What if the relationship between memory and forgetting were actually being transformed under cultural pressures in which new information technologies, media politics, and fast-paced consumption are beginning to take their toll? After all, many of mass-marketed memories we consume are "imagined memories" to begin with, and thus forgettable much easier than lived memories.<sup>13</sup> But then Freud already taught us that memory and forgetting are indissolubly linked to each other, that memory is but another form of forgetting, and forgetting, a form of hidden memory. But what Freud described universally as the psychic processes of remembering, repression, and forgetting in an individual is writ large in contemporary consumer societies as a public phenomenon of unprecedented proportions that begs to be read historically.

Wherever one looks, the contemporary obsession with memory in public debates clashes with an intense public panic of oblivion, and one may well wonder which comes first. Is it the fear of forgetting that triggers the desire to remember, or is it perhaps the other way around? Could it be that the surfeit of memory in this media-saturated culture creates such overload that the memory system itself is in constant danger of imploding, thus triggering the fear of forgetting? Whatever the answer to such questions, it seems clear that older sociological approaches to collective memory-approaches such as Maurice Halbwachs's that posit relatively stable formations of social and group memories-are not adequate to grasp the current dynamics of media and temporality, memory, lived time, and forgetting. The clashing and ever more fragmented memory politics of specific social and ethnic groups raises the question whether forms of collective consensual memory are even still possible today, and, if not, whether and in what form social and cultural cohesion can be guaranteed without them. Media memory alone clearly will not suffice, even though the media occupy ever-larger chunks of the social and political perception of the world.

The very structures of public media memory make it quite understandable that our secular culture today, obsessed with memory as it is, is also somehow in the grips of a fear, even a terror of forgetting. This fear of forgetting articulates itself paradigmatically around issues of the Holocaust in Europe and the U.S. or the desaparecidos in Latin America. Both of course share the absence of a proper burial site so key to the nurturing of human memory, a fact that may help explain the strong presence of the Holocaust in Argentinean debates. But the fear of oblivion and disappearance operates in a different register as well. For the more we are asked to remember in the wake of the information explosion and the marketing of memory, the more we seem to be in danger of forgetting, the stronger the need to forget. At issue is the distinction between usable pasts and disposable data. My hypothesis here is that we try to counteract this fear and danger of forgetting with survival strategies of public and private memorialization. The turn toward memory is subliminally energized by the desire to anchor ourselves in a world characterized by an increasing instability of time and the fracturing

Miolo AF03 indd 61 9/30/14 11:39

of lived space. At the same time, we know that such strategies of memorialization may in the end themselves be transitory and incomplete. So I must come back to the question: why? And especially: why now? Why this obsession with memory and the past and why this fear of forgetting? Why are we building museums as if there was no tomorrow? And why is it that the Holocaust has only now become something like a ubiquitous cipher for our memories of the 20th century, in ways quite unimaginable even twenty years ago?

## ш

Whatever the social and political causes of the memory boom in its various subplots, geographies, and sectorings may have been, one thing is certain: we cannot discuss personal, generational, or public memory separate from the enormous influence of the new media as carriers of all forms of memory. Thus it is no longer possible for instance to think of the Holocaust or of any other historical trauma as a serious ethical and political issue apart from the multiple ways it is now linked to commodification and spectacularization in films, museums, docudramas, Internet sites, photography books, comics, fiction, even fairy tales (Benigni's La vita é bella), and pop songs. But even if the Holocaust has been endlessly commodified, that does not mean that each and every commodification inevitably banalizes it as historical event. There is no pure space outside of commodity culture however much we may desire such a space. Much depends therefore on the specific strategies of representation and commodification and on the context in which they are staged. Similarly, the presumably trivial *Erlebnisgesellschaft* of mass-marketed lifestyles, spectacles, and fleeting events is not devoid of a substantive-lived reality that underlies its surface manifestations. My argument here is this: the problem is not solved by simply opposing serious memory to trivial memory, the way historians sometimes oppose history to memory tout court, memory as the subjective and trivial stuff out of which the historian makes the real thing. We cannot simply pit the serious Holocaust museum against some Disneyfied theme parks. For this would only reproduce the old high/low dichotomy of modernist culture in a new guise, as it did in the heated debate that pitted Claude Lanzmann's *Shoah* as a proper representation (i.e., as non-representation) of Holocaust memory against Spielberg's Schindler's List as commercial trivialization. For once we acknowledge the constitutive gap

between reality and its representation in language or image, we must in principle be open toward many different possibilities of representing the real and its memories. This is not to say that anything goes. The question of quality remains one to be decided case by case. But the semiotic gap cannot be closed by the one and only correct representation. To argue that amounts to Holocaust modernism.<sup>14</sup> Indeed, phenomena such as Schindler's List and Spielberg's visual archive of Holocaust survivor testimonies compel us to think traumatic memory and entertainment memory together as occupying the same public space, rather than seeing them as mutually exclusive phenomena. Key questions of contemporary culture are precisely located at the threshold between traumatic memory and the commercial media. It is too easy to argue that the fun events and spectacles of contemporary media societies exist only to provide relief to a social and political body haunted by deep memories of violence and genocide perpetrated in its name, or that they are only mounted to repress such memories. For trauma is marketed just as much as the fun is, and not even for different memory consumers. It is also too easy to suggest that the specters from the past haunting modern societies in heretofore-unknown force actually articulate, by way of displacement, a growing fear of the future at a time when the belief in modernity's progress is deeply shaken.

We do know that the media do not transport public memory innocently. They shape it in their very structure and form. And here-in line with McLuhan's well-worn point that the medium is the message-it becomes highly significant that the power of our most advanced electronics depends entirely on quantities of memory: Bill Gates may embody just the latest incarnation of the old American ideal-more is better. But "more" is now measured in memory bytes and in the power to recycle the past. Witness Bill Gates's much-advertised purchase of the largest collection of original photographs ever: in the move from the photograph to its digital recycling, Benjamin's art of mechanical reproduction (photography) has regained the aura of originality. Which goes to show that Benjamin's famous argument about the loss or decay of the aura in modernity was always only half of the story; it forgot that modernization itself created the auratic effect to begin with. Today, it is digitalization that makes the "original" photograph auratic. After all, as Benjamin also knew, the culture industry of Weimar Germany already then needed the auratic as a marketing strategy.

So let me indulge here for a moment in the old culture industry argument, as Adorno mounted it against Benjamin's to him unwarranted optimism about technological media. If today the idea of the total archive makes the triumphalists of cyberspace embrace global fantasies à la McLuhan, the profit interests of memory's mass marketeers seem to be more pertinent in explaining the success of the memory syndrome. Simply put, the past is selling better than the future. But for how long, one wonders.

Take the headline of a spoof posted on the Internet: "u.s. Department of Retro Warns: We May Be Running Out of a Past." The first paragraph reads: "At a press conference Monday, u.s. Retro Secretary Anson Williams issued a strongly worded warning of an imminent 'National retro crisis,' cautioning that 'if current levels of u.s. retro consumption are allowed to continue unchecked, we may run entirely out of past by as soon as 2005." Not to worry. We already have the marketing of pasts that never existed: witness the recent introduction of the Aerobleu product line, 1940s and '50s nostalgia cleverly organized around a fictional Paris jazz club that never existed, but where all the jazz greats of the be-bop age are said to have performed, a product line replete with original diaries, original cuts on CDS and original memorabilia, all available in the u.s. at any local Barnes&Noble.15 "Original remakes" are in, and as cultural theorists and critics we are obsessed with re-presentation, repetition, replication, and the culture of the copy, with or without original.

With all this going on, it seems plausible to ask: once the memory boom is history, as no doubt it will be, will anyone have remembered anything at all? If all of the past can be made over, aren't we just creating our own illusions of the past while getting stuck in an ever-shrinking present-the present of short-term recycling for profit, the present of in-time production, instant entertainment, and placebos for our sense of dread and insecurity that lies barely underneath the surface of this new gilded age at another fin de siècle? Computers, we are told, will not know the difference between the year 2000 and the year 1900-but do we?

IV

Miolo AF03 indd 64

The critics of late capitalist amnesia doubt that Western media culture has anything left resembling "real" memory or a strong sense of history. Drawing on the standard Adornean argument that commodification equals forgetting, they argue that the marketing of memory generates

**— 64 —** 

9/30/14 11:39

nothing but amnesia. Ultimately, I do not find this argument convincing. It leaves too much out. It is too easy to blame the dilemma we find ourselves in on the machinations of the culture industry and the proliferation of the new media. Something else must be at stake, something that produces the desire for the past in the first place and that makes us respond so favorably to the memory markets: that something, I would suggest, is a slow but palpable transformation of temporality in our lives, centrally brought on by the complex intersections of technological change, mass media, and new patterns of consumption, work, and global mobility. There may indeed be good reasons to think that the memorializing drive has a more beneficial and generative dimension as well. However much there is a displacement of a fear of the future in our concerns with memory, and however dubious the proposition may now strike us that we can learn from history, memory culture fulfills an important function in the current transformation of temporal experience in the wake of the new media's impact on human perception and sensibility.

In the following, then, I would like to suggest some ways to think about the relationship between our privileging of memory and the past, on the one hand, and the potential impact of the new media on perception and temporality, on the other. It is a complex story. Applying the blistering Adornean critique of the culture industry to what one could now call the memory industry would be as one sided and unsatisfactory as relying on Benjamin's trust in the emancipatory potential of the new media. Adorno's critique is right as far as the mass marketing of cultural products is concerned, but it does not help explain the rise of the memory syndrome within the culture industry. His theoretical emphasis on Marxist categories of exchange value and reification actually blocks issues of temporality and memory, and he does not pay enough attention to the specifics of media and their relation to the structures of perception and everyday life in consumer societies. Benjamin, on the other hand, is right in attributing a cognitively enabling dimension to memory, retro, and what in the "Theses on the Philosophy of History" he calls the tiger's leap into the past, but he wants to achieve it through the very media of reproducibility that to him represent the futurist promise, and enable socialist political mobilization. Rather than siding with Benjamin against Adorno or vice versa, as it so often happens, the point would be to make the tension between their arguments productive for an analysis of the present.

Here I would like to turn to an argument first articulated by two conservative German philosophers, Hermann Lübbe and Odo Marquard in the early 1980s. Already then, as others were in the midst of debating the future promises of postmodernism, Hermann Lübbe described what he called "musealization" as central to the shifting temporal sensibility of our time. 16 He showed how musealization was no longer bound to the institution of the museum in the narrow sense, but had infiltrated all areas of everyday life. Lübbe's diagnosis posited an expansive historicism of our contemporary culture, and he claimed that never before had a cultural present been obsessed with the past to a similar extent. Lübbe argued that modernization is inevitably accompanied by the atrophy of valid traditions, a loss of rationality, and the entropy of stable and lasting life experiences. The ever-increasing speed of technical, scientific, and cultural innovation produces ever-larger quantities of the soon-tobe obsolete, and it objectively shrinks the chronological expansion of what can be considered the (cutting-edge) present at any given time.

On the surface, this argument seems quite plausible. It reminds me of an incident a few years ago, when I went to buy a computer in a high-tech store in New York. The purchase proved to be more difficult than anticipated. Whatever was on display was relentlessly described by the sales personnel as already obsolete, i.e., museal, by comparison with the imminently expected and so much-more-powerful next product line. This seemed to give new meaning to the old ethic of postponing gratification. I was not persuaded, and made my purchase, a two-year-old model that had everything I needed and more, and whose price had recently been cut in half. I bought "obsolete," and thus I was not surprised recently to see my 1995 butterfly IBM Thinkpad exhibited in the design section of the Museum of Modern Art in New York. The shelf life of consumer objects has obviously been radically foreshortened, and with it the extension of the present, in Lübbe's sense, has shrunk at the same time that computer memory and public memory discourses keep expanding.

What Lübbe described as musealization can now be easily mapped onto the phenomenal rise of the memory discourse within the discipline of historiography itself. Historical memory research is international in scope. My hypothesis is that, in this prominence of academic mnemohistory as well, memory and musealization together are called upon to provide a bulwark against obsolescence and disappearance, to counter our deep anxiety about the speed of change and the ever-shrinking horizons of time and space.

Miolo AF03,indd 66 9/30/14 11:39

Lübbe's argument about the shrinking extension of the present points to a great paradox: the more the present of advanced consumer capitalism prevails over past and future, sucking both into an expanding synchronous space, the weaker is its grip on itself, the less stability or identity it provides for contemporary subjects. Filmmaker and writer Alexander Kluge has spoken of the attack of the present on the rest of time. There is both too much and too little present at the same time, a historically novel situation that creates unbearable tensions in our "structure of feeling," as Raymond Williams would call it. In Lübbe's theory, the museum compensates for this loss of stability. It offers traditional forms of cultural identity to a destabilized modern subject, but the theory fails to acknowledge that these cultural traditions have themselves been affected by modernization through digital and commodified recycling. Lübbe's musealization and Nora's lieux de mémoire actually share the compensatory sensibility that acknowledges a loss of national or communal identity, but trusts in our ability to make up for it. The lieux de mémoire in Nora compensate for the loss of the milieux de mémoire just as musealization compensates for the loss of lived tradition in Lübbe.

This conservative argument about shifts in temporal sensibility needs to be taken out of its binary framing (*lieux* vs. *milieux* in Nora, entropy of the past vs. compensatory musealization in Lübbe), and pushed in a different direction, one that does not rely on a discourse of loss and that accepts the fundamental shift in structures of feeling, experience, and perception as they characterize our simultaneously expanding and shrinking present. The conservative belief that cultural musealization can provide compensation for the ravages of accelerating modernization in the social world is just too simple and too ideological. It fails to recognize that any secure sense of the past itself is being destabilized by our musealizing culture industry and by the media which function as central players in the morality play of memory. Musealization itself is sucked into that vortex of an ever-faster circulation of images, spectacles, events and thus always in danger of losing its ability to guarantee cultural stability over time.

17

It bears repeating that as we approach the end of the 20th century and with it the end of the millennium, the coordinates of space and time structuring our lives are increasingly subjected to new kinds of pres-

sures. Space and time are fundamental categories of human experience and perception, but far from being immutable, they are very much subject to historical change. One of modernity's permanent laments concerns the loss of a better past, the memory of living in a securely circumscribed place, with a sense of stable boundaries and a place-bound culture with its regular flow of time and a core of permanent relations. Perhaps such days have always been dream rather than reality, a phantasmagoria of loss generated by modernity itself rather than by its prehistory. But the dream does have staying power, and what I have called the culture of memory may well be, at least in part, its contemporary incarnation. The issue, however, is not the loss of some golden age of stability and permanence. The issue is rather the attempt, as we face the very real processes of time-space compression, to secure some continuity within time, to provide some extension of lived space within which we can breathe and move.

For surely enough, the end of the 20th century does not give us easy access to the trope of a golden age. Memories of the 20th century confront us not with a better life, but with a unique history of genocide and mass destruction which a priori mars any attempt to glorify the past. After the experiences of World War I and the Great Depression, of Stalinism, Nazism, and genocide on an unprecedented scale, after the trials of decolonization and the histories of atrocities and repression they have brought to our consciousness, the view of Western modernity and its promises has darkened considerably within the West itself. Even the current gilded age in the U.S. cannot quite shake the memories of the tremors that have rattled the myth of permanent progress since the late 1960s and 1970s. Witnessing the ever-widening gap between rich and poor, the barely controlled meltdown of whole regional and national economies, and the return of war to the continent that spawned two world wars in this century has surely brought with it a significant entropy of our sense of future possibilities.

In an era of ethnic cleansings and refugee crises, mass migrations and global mobility for ever more people, the experience of displacement and relocation, migration, and diaspora seems no longer the exception but the rule. But such phenomena do not tell the whole story. As spatial barriers weaken and space itself is gobbled up by time ever more compressed, a new kind of malaise is taking root in the heart of the metropolis. The discontents of metropolitan civilization at the end of the century

Miolo AF03 indd 68 9/30/14 11:39

no longer seem to stem primarily from pervasive feelings of guilt and super-ego repression, as Freud had it in his analysis of classical Western modernity and its dominant mode of subject formation. Franz Kafka and Woody Allen belong to an earlier age. Our discontents rather flow from informational and perceptual overload combined with a cultural acceleration neither our psyche nor our senses are that well equipped to handle. The faster we are pushed into a global future that does not inspire confidence, the stronger we feel the desire to slow down, the more we turn to memory for comfort. But what comfort from memories of the 20th century?! And what are the alternatives? How are we to negotiate the rapid change and turnover in what Georg Simmel called objective culture while at the same time satisfying what I take to be the fundamental need of modern societies to live in extended forms of temporality and to secure a space, however permeable, from which to speak and to act? Surely, there is no one simple answer to such a question, but memory individual, generational, public, cultural, and, still inevitably, national memory-surely is part of it. Perhaps one day there will even emerge something like a global memory as the different parts of the world are drawn ever tighter together. But any such global memory will always be prismatic and heterogeneous rather than holistic or universal.

In the meantime we have to ask: how should even local, regional, or national memories be secured, structured, and represented? Of course, this is a fundamentally political question about the nature of the public sphere, about democracy and its future, about the changing shape of nationhood, citizenship, and identity. The answers will depend to a large degree on local constellations, but the global spread of memory discourses indicates that something more is at stake.

Some have turned to the idea of the archive as counterweight to the ever-increasing pace of change, as a site of temporal and spatial preservation. From the point of view of the archive, of course, forgetting is the ultimate transgression. But how reliable or fool proof are our digitalized archives? Computers are barely fifty years old and already we need "data archeologists" to unlock the mysteries of early programming: just think of the notorious Y2K problem that haunts our computerized bureaucracies. Billions of dollars are being spent to prevent computer networks from going into retro-mode, mistaking the year 2000 for 1900. Or consider the almost insuperable difficulties German authorities now have decoding the vast body of electronic records from

the former East German state, a world that has disappeared together with its Soviet-built mainframe computers and its East German office systems. Reflecting on such phenomena, a senior manager charged with information technology at the Canadian archives was recently quoted as saying: "It's one of the great ironies of the information age. If we don't find methods for enduring preservation of electronic records, this may be the era without a memory." Indeed, the threat of oblivion emerges from the very technology to which we entrust the vast body of contemporary records and data, that most significant part of the cultural memory of our time.

The current transformations of the temporal imaginary brought on by virtual space and time may serve to highlight the enabling dimension of memory culture. Whatever their specific occasion, cause, or context, the intense memory practices we witness in so many different parts of the world today articulate a fundamental crisis of an earlier structure of temporality that marked the age of high modernity with its trust in progress and development, with its celebration of the new as utopian, as radically and irreducibly other, and with its unshaken belief in some telos of history. Politically, many memory practices today counteract the triumphalism of modernization theory in its latest guise of "globalization." Culturally, they express the growing need for spatial and temporal anchoring in a world of increasing flux in ever-denser networks of compressed time and space. As historiography has shed an earlier reliance on teleological master narratives and has grown more skeptical of the nationalist framings of its subject matter, today's critical memory cultures with their emphases on human rights, on minority and gender issues, and on reassessing various national and international pasts go a long way to provide a welcome impetus for the writing of history in a new key and thus for guaranteeing a future of memory. In the best-case scenario, the cultures of memory are intimately linked, in many parts of the world, to processes of democratization and struggles for human rights, to expanding and strengthening the public spheres of civil society. Slowing down rather than speeding up, expanding the nature of public debate, trying to heal the wounds inflicted in the past, nurturing and expanding livable space rather than destroy it for the sake of some future promise, securing "quality time"-those seem to be unmet cultural needs in a globalizing world, and local memories are intimately linked to their articulation.

But, of course, the past cannot give us what the future has failed to deliver. Indeed, there is no avoiding coming back to the downside of what some would call a memory epidemic, and this brings me back to Nietzsche whose second untimely mediation on the use and abuse of history, often quoted in contemporary memory debates, may be as untimely as ever. Clearly, the memory fever of Western media societies is not a consuming historical fever in Nietzsche's sense, which could be cured by productive forgetting. It is rather a mnemonic fever caused by the cyber-virus of amnesia that at times threatens to consume memory itself. Therefore we now need productive remembering more than productive forgetting. In retrospect we can see how the historical fever of Nietzsche's times functioned to invent national traditions in Europe, to legitimize the imperial nation states, and to give cultural coherence to conflictive societies in the throes of the Industrial Revolution and colonial expansion. By comparison, the mnemonic convulsions of North-Atlantic culture today seem mostly chaotic, fragmentary, and free floating across our screens. Even in places where memory practices have a very clear political focus such as South Africa, Argentina, Chile. and most recently Guatemala, they are affected, and to a degree even created, by international media coverage and its memory obsessions. As I suggested earlier, securing the past is no less risky an enterprise than securing the future. Memory after all can be no substitute for justice, and justice itself will inevitably be entangled in the unreliability of memory. But even where cultural memory practices lack an explicit political focus, they do express a society's need for temporal anchoring when in the wake of the information revolution and an ever-increasing time-space compression, the relationship between past, present, and future is being transformed beyond recognition.

In that sense, local and national memory practices contest the myths of cyber-capitalism and globalization and their denial of time, space, and place. No doubt, some new configuration of time and space will eventually emerge from this negotiation. New technologies of transportation and communication have always transformed the human perception of time and space in modernity. This was as true for the railroad and the telephone, the radio and the airplane as it will be true for cyber-space and cyber-time. New technologies and new media are also always met by anxieties and fear that later prove to have been unwarranted or even ridiculous. Our age will be no exception.

— 71 —

At the same time, cyberspace alone is not the appropriate model to imagine the global future-its notion of memory is misleading, a false promise. Lived memory is active, alive, embodied in the social-that is, in individuals, families, groups, nations, and regions. These are the memories needed to construct differential local futures in a global world. There is no doubt that in the long run all such memories will be shaped to a significant degree by the new digital technologies and their effects, but they will not be reducible to them. To insist on a radical separation between "real" and virtual memory strikes me as quixotic, if only because anything remembered-whether by lived or imagined memory-is itself virtual. Memory is always transitory, notoriously unreliable, and haunted by forgetting, in a word, human and social. As public memory it is subject to change-political, generational, individual. It cannot be stored forever, nor can it be secured by monuments; nor, for that matter, can we rely on digital retrieval systems to guarantee coherence and continuity. If the sense of lived time is being renegotiated in our contemporary cultures of memory, we should not forget that time is not only the past, its preservation and transmission. If we are indeed suffering from a surfeit of memory<sup>18</sup>, we do need to make the effort to distinguish usable pasts from disposable pasts. Discrimination and productive remembering are called for, and mass culture and the virtual media are not inherently irreconcilable with that purpose. Even if amnesia were a byproduct of cyberspace, we must not allow the fear of forgetting to overwhelm us. And then perhaps it is time to remember the future, rather than only worry about the future of memory.

- Both the title of this essay and the notion of "present futures" are indebted to the seminal work of Reinhart Koselleck, *Futures Past* (Boston: MIT Press, 1985).
- 2 Of course, an emphatic notion of "present futures" still operates in the neoliberal imaginings of financial and electronic globalization, a version of the former and largely discredited modernization paradigm, updated for the post-Cold War world.
- 3 Paradigmatically in Fred Jameson's classic essay "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism," New Left Review 146 (July-August 1984): 53-92.
- 4 David Harvey, The Condition of Postmodernity (Oxford: Basil Blackwell, 1989).
- 5 See Arjun Appadurai, Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998), esp. chapter 4, and most recently the special issue Alter/Native Modernities of Public Culture 27 (1999).
- 6 On the complex mix of present futures and present pasts cf. Andreas Huyssen, "The Search for Tradition" and "Mapping the Postmodern," in After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington: Indiana UP, 1986), 160-178, 179-221.

— 72 —

- 7 See Charles S. Maier, The Unmasterable Past (Cambridge: Harvard University Press, 1988); New German Critique 44 (Spring/Summer 1988), special issue on the Historikerstreit; and New German Critique 52 (Winter 1991), special issue on German unification.
- 8 Cf. Anson Rabinbach, "From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in America since Bitburg," *History and Memory* 9:1/2 (Fall 1997): 226–255.
- 9 Of course, the use of Holocaust memory as a prism for the events in Rwanda is highly problematic since it cannot acknowledge the specific problems arising within a postcolonial memory politics. But that was never the issue in Western media accounts. On memory politics in various parts of Africa cf. Richard Werbner, ed., Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power (London and New York: Zed Books, 1998).
- This view was first articulated by Horkheimer and Adorno in their *Dialectic of Enlightenment*, and it was taken up again and reformulated by Lyotard and others in the 1980s. On the centrality of the Holocaust for Horkheimer and Adorno's work see Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* (Berkeley: University of California Press, 1997).
- II Gerhard Schulze, Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart (Frankfurt/
  New York: Campus, 1992). The term Erlebnisgesellschaft, literally "society of experience," is hard to translate. It refers to a society that privileges intense, but superficial experiences oriented toward instant happiness in the present and quick consumption of goods, cultural events, and mass-marketed lifestyles. Schulze's is an empirical sociological study of contemporary German society that avoids both the restrictive parameters of Bourdieu's class paradigm and of Benjamin's philosophically inflected opposition of Erlebnis and Erfahrung as an opposition between fleeting surface and authentic depth experience.
- On Chile see Nelly Richard, Residuos y Metaforas: Ensayos de critica cultural sobre el Chile de la Transicion (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998); on Argentina see Rita Arditti, Searching for Life: The Grandmothers of the Plaza de Mayo and the Disappeared Children of Argentina (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999).
- 13 My use of the notion of "imagined memory" is indebted to Arjun Appadurai's discussion of "imagined nostalgia" in his *Modernity at Large*, 77f. The notion is problematic to the extent that all memory is imagined, and yet it allows us to distinguish memories grounded in lived experience from memories pillaged from the archive and mass marketed for fast consumption.
- 14 On these issues cf. Miriam Hansen, "Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory," Critical Inquiry 22 (Winter 1996): 292-312. Also my essay "Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno."
- 15 Dennis Cass, "Sacrebleu! The Jazz Era Is Up For Sale: Gift Merchandisers Take License with History," *Harper's Magazine* (December 1997): 70–71.
- 16 Hermann Lübbe, Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortschritts (Graz/Vienna/Cologne: Verlag Styria, 1983). For a more extended critique of Lübbe's model see my "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium," in Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia (London/New York: Routledge, 1995), 13–36.
- 17 Quoted from The New York Times (February 12, 1998).
- 18 The term is Charles S. Maier's. See his essay "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial," History and Memory 5 (1992): 136–151.

Miolo\_AF03.indd 74 9/30/14 11:39

AKRAM ZAATARI

**AURÉLIO MICHILES** 

AYRSON HERÁCLITO & DANILLO BARATA

**BOUCHRA KHALILI** 

**CARLOS MOTTA** 

**COCO FUSCO** 

DAN HALTER

ENIO STAUB

JONATHAS DE ANDRADE

LEÓN FERRARI & RICARDO PONS

LIU WEI

LUIZ DE ABREU

**MWANGI HUTTER** 

RABIH MROUÉ

ROSÂNGELA RENNÓ

SEBASTIAN DIAZ MORALES

VINCENT CARELLI & DOMINIQUE GALLOIS

WALID RAAD

Miolo\_AF03.indd 75 9/30/14 11:39

### ROSÂNGELA RENNÓ

## Vera Cruz, 2000

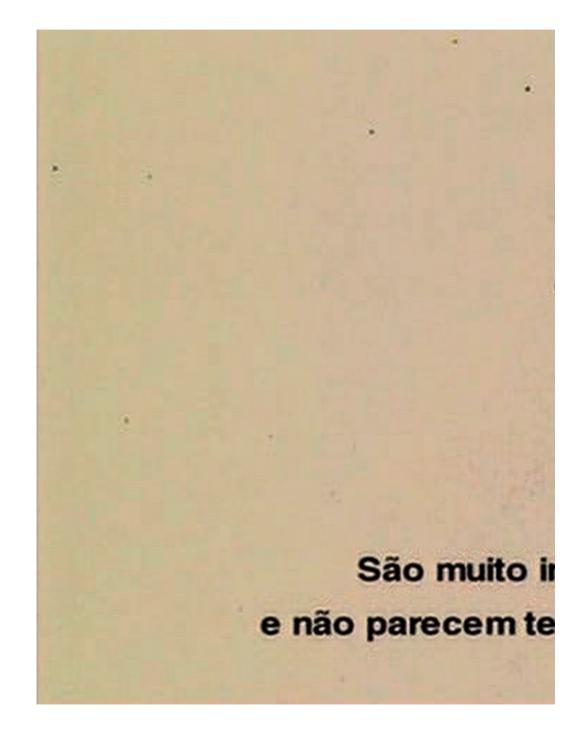
Vídeo, 44'20" Video, 44'20"

Miolo\_AF03.indd 76 9/30/14 11:39

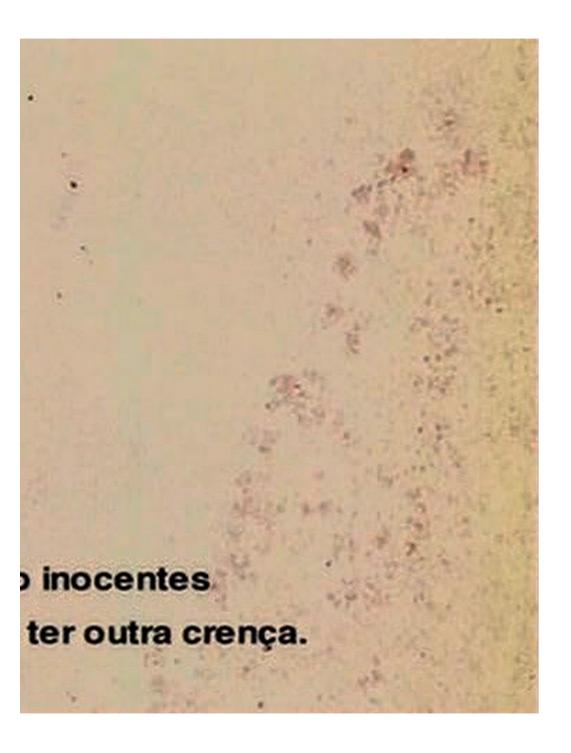
ROSÂNGELA RENNÓ (Belo Horizonte, Brasil, 1962. Vive no Rio de Janeiro, Brasil) trabalha com fotografia, apropriação, objeto, vídeo e instalação para tratar de questões relativas à natureza da imagem. Formada em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais e em artes plásticas pela Escola Guignard, participou das bienais de Johannesburgo (1997), São Paulo (1994, 2010) e Istambul (2011), além de mostras como América Latina 1960–2013, Fondation Cartier (Paris, 2014), e Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil, Wexner Center for the Arts (Ohio, 2014).

ROSÂNGELA RENNÓ (Belo Horizonte, Brazil, 1962. Lives in Rio de Janeiro, Brazil) employs photography, appropriation, object, video, and installation to address issues pertaining to the nature of image. The holder of degrees in architecture from the Federal University of Minas Gerais and the visual arts from the Guignard School, she has featured in the biennials of Johannesburg (1997), São Paulo (1994, 2010), and Istanbul (2011), and in shows such as *América Latina 1960–2013*, at Fondation Cartier (Paris, 2014), and *Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil*, at the Wexner Center for the Arts (Ohio, 2014).

Miolo\_AF03.indd 77 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 78 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 79 9/30/14 11:39

O vídeo de Rosângela Rennó, grande premiado do 13º Videobrasil (2001), trata da memória histórica e da impossibilidade do documento. Ele constitui um documentário ficcionalizado, que, por um lado, explora a ideia da impossibilidade do registro e, por outro, representa a marca e o rastro permanentes do que nos aconteceu e do que o tempo deixou. De todo modo, há uma tensão na forma como a obra foi concebida e se apresenta, porque ela nos faz perceber não só o que aconteceu naquela situação, mas também as diferenças entre os tempos, os documentos e a história contada.

A obra se apresenta como um filme no qual mais de cinco séculos de história transcorreram desde os eventos retratados. Por isso, a imagem já não existe; ela foi apagada, embora as legendas perdurem, assim como algumas marcas e sons, que parecem de água, de vento, além do som do próprio filme, metalinguagem que remete ao motor da bobina do projetor.

Por meio da única marca possível – o texto da legenda na tela –, e em forma de diário pessoal, o vídeo narra os acontecimentos que se deram entre os dias 20 e 30 de abril de 1500 d.C., quando a frota portuguesa de Pedro Álvares Cabral chegou para conquistar o que são, hoje, as terras brasileiras. Dessa expedição, só resta de testemunho fidedigno a carta escrita por Pero Vaz de Caminha – que havia sido nomeado escrivão da feitoria de Calecute, nas Índias, e viajava com Cabral – ao rei Dom Manuel I, datada de 1º de maio de 1500 d.C., e que acabou por se converter no documento mais importante do legendário descobrimento.

De todo modo, apesar de a carta de fato existir, o que se percebe na obra de Rosângela Rennó é algo muito diferente, já que ela nos leva a imaginar o que foi para os portugueses daquele tempo avistar e pisar pela primeira vez nas terras brasileiras, que eles chamavam de Ilha de Vera Cruz. De fato, sua percepção do território era outra; eles sentiam como se estivessem em um *novo éden*, como o próprio Pero Vaz de Caminha afirma.

A obra é uma soma de impossibilidades em série. A impossibilidade do diálogo entre portugueses e nativos, que é reforçada pela impossibilidade de congruência entre registro e narração, e entre imagem e diálogo, ambos codificados. Na imagem arranhada, apagada, a impossibilidade de registrar o fato histórico fica patente, assim como no relato narrado – que, por sua vez, é a própria imagem. A obra também é informada por um flutuar de sons estranhos, do mar, do vento, de praias possíveis, que às vezes parecem reverberar como pano de fundo, assim como a imagem que emerge do evento; fica a cargo da imaginação do espectador a trilha

**— 80 —** 

sonora e a iconografia que criam as noções de relato e de história. Uma história que sempre foi escrita por poucos, mas que, aqui, é construída pelo espectador que interpreta os milhares de detalhes, imagens e momentos para imaginar como esse fato histórico teria, de fato, acontecido. Nesse sentido, Rennó nos situa como espectadores, mas também como historiadores, como criadores de imagens e acontecimentos; quando põe em dúvida, questiona e imagina esse relato – esse documento no qual lança suas raízes – e a própria noção de relato histórico.

Em consonância com todas as impossibilidades que a obra condensa, está o próprio meio, já que ela não passa de uma cópia em vídeo de um filme que nunca existiu, e no qual se narra o inapagável fato histórico da forma mais fidedigna possível, mas, na impossibilidade da objetividade requisitada, em estilo documental e como ficção. Sua imagem foi cindida ou apagada, deteriorada por séculos de existência, pelo próprio passar do tempo, que é, ele mesmo, uma das chaves de leitura da obra. O tempo, a história e a narração convertida em ilusão, como se uma máquina do tempo nos tivesse trazido o presente do passado, a arte do cinema em um momento em que nem os irmãos Lumière nem Georges Méliès haviam nascido, não existiam daguerreótipos fotográficos e nem as câmeras escuras. Mas é Rosângela Rennó quem dá forma ascética a esta obra, e que também parece desaparecer dela, pois é como se sua presença, seu trabalho também tivessem sido absorvidos e apagados como as imagens e o som. O relato histórico e a imaginação colocam a obra da artista inteiramente em outro lugar, onde ela é quase imperceptível, onde seu vestígio e o ato artístico parece que nunca existiram.

Com tudo isso, o que Rennó faz é questionar, pôr em dúvida todos os níveis de representação, as diferentes práticas históricas — os documentos, os relatos, as imagens e sons — e o próprio artista como fazedor ou criador de imagens. Esta obra é uma desconstrução e reconstrução não só dos postulados pós-coloniais aos quais faz referência, mas também dos sistemas de registro, edição, difusão e acesso aos conteúdos, e da própria arte como veículo para expressar ideias. A obra é um contraponto perfeito para olhar a trajetória de Rennó, em relação a seu recurso tão frequente aos materiais de arquivo, sobretudo através da imagem. Ela já explicou muitas vezes que seu interesse é tudo aquilo que está além das imagens elas mesmas, e ainda mais a história lembrada, apagada ou permanente do que chegou até nós.

- AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

This video piece by Rosângela Rennó, first-prize winner of the 13th Videobrasil Festival in the year 2001, deals with the impossibility of the document and with historical memory. However, it actually embodies a fictionalized document which, on the one hand, explores the idea of the impossibility of what occurs in it, while, on the other hand, it also represents the mark and permanent trace of what has happened to us, and what has come down to us through time. In any case, the piece maintains a tension in the way it was produced and is presented, because it makes us aware of what happened there, as well as the difference in the time periods, in the documents and in the story told.

The work is presented as a film in which more than five centuries of history have lapsed since the events in it took place. That is why the picture no longer exists. It has been erased, although the dialogue in subtitles from the film endure, as do some marks, and some sounds that seem like those of water, wind, and the sound of the film itself, like a metalanguage of the very motor and reel of the projector.

By way of the only mark possible, the text in subtitles on the screen, and in the form of a diary, the video narrates the events that took place between April 20 and 30 in 1500 AD, when Pedro Álvares Cabral's Portuguese fleet arrived to conquer the land that is now Brazil. The only reliable document that we have of that expedition is the letter from Pero Vaz de Caminha, who was named scribe of the Calicut factory in the Indies and who was travelling in that fleet, to the then King Dom Manuel I of Portugal, dated May 1,1500 AD. The letter has become the most important document pertaining to these legendary events for Brazil.

In any case, although the letter does exist, what is perceived in Rosângela Rennó's piece is something very different, for it leads one to imagine what it was like for the Portuguese back in those days of sighting and stepping for the first time on Brazilian land, which the Portuguese called the coast of Vera Cruz Island. Indeed, their perception of the territory was distinct, and they felt as though they were in a *new Eden*, as Pero Vaz de Caminha himself sometimes commented.

The piece is a sum of impossibilities, one after the other: the impossibility of dialogue between the Portuguese and the natives, which is reinforced by the impossibility of congruence between the record and the narrative, between the picture and the dialogue, which in itself is encoded as the picture. It is a scratched, erased picture wherein the impossibility of the historical fact is nevertheless made evident by the narrative of the tale, which, in turn, is actually the picture. It is also informed by a fluctuation of strange sounds, of the sea, the wind, the

conceivable beaches, and so on... which at times seem to reverberate like a backdrop, as does the very image that emerges from the event, always leaving to the spectator's imagination the soundtrack and the iconography that give rise to the notions of tale and history. A history that has always been written by the few, but where here everyone, that is, every viewer, is the maker of the piece itself, construing the thousands of details and images and moments to picture how this historic event would have been. In this sense, Rennó situates us as spectators, yet also as historians, or makers of the images and events, as she casts doubts, questions, and imagines the account, the document through which she puts down her roots, and the very notion of historical narrative.

In keeping with all the impossibility that the work condenses is the medium itself, since this piece is no more than a video copy of a film that never existed, where the unforgettable historical event is told as truthfully as possible, yet with the impossibility of the required objectivity, in documentary style and as fiction. The picture has been split or erased, deteriorated by centuries of existence, by the very passing of time, which in itself is also one of the keys to the piece. Time, history, and the narrative turned illusion, as if a magic time capsule had brought us the present from the past, the art of film at a time when neither the Lumière brothers nor Georges Méliès had been born, and neither the Daguerreotype nor the camera obscura existed yet. But it is Rosângela Rennó who ascetically shapes this work and seems also to disappear from it, for it is as if her presence, her work had also been absorbed and erased like the pictures and the sound. Here, moreover, the historical narrative and the imagination put the artist's work in a completely different place, where it is nearly imperceptible, and where its trace and the artistic act seemingly not even existed.

Ultimately, what Rennó is doing is questioning, casting doubt on all levels of representation, the different historical practices, those of records, those of narratives, those of pictures and sounds, and those of artists themselves as makers or creators of images. This piece is not only a deconstruction and reconstruction of the postcolonial postulates to which it refers, but also of the systems of recording, editing, disseminating, and accessing the materials, and of art itself as a vehicle for expressing ideas. This piece is a perfect counterpoint when looking at Rennó's career in that the imagery exemplifies her frequent use of archival resources. She has often explained her interest in all there is beyond the images in and of themselves: the remembered, erased, or permanent history of what has reached us.

- AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

— 83 —

# VINCENT CARELLI DOMINIQUE GALLOIS

## A arca dos Z'oé, 1993

Vídeo, 21'25" Video, 21'25"

Miolo\_AF03.indd 84 9/30/14 11:39

VINCENT CARELLI (Paris, França, 1953. Vive em Olinda-PE, Brasil) é indigenista e cineasta. Criou, em 1986, a ong Vídeo nas Aldeias, que forma cineastas indígenas. Realizou uma série de documentários ligados a esse trabalho, como a trilogia O *espírito da TV*, premiado no 9° Videobrasil, e *Corumbiara* (2009), sobre o massacre de índios isolados em Rondônia. Em 1999, recebeu o Prêmio Unesco pelo respeito à diversidade cultural.

VINCENT CARELLI (Paris, France, 1953. Lives in Olinda-PE, Brazil) is an indigenist and filmmaker. In 1986 he established NGO Video in the Villages, which provides formal training to indigenous filmmakers. He shot a series of documentaries connected to that work, including the trilogy *O espírito da TV*, awarded at the 9th Videobrasil, and *Corumbiara* (2009), about the massacre of isolated native Brazilians in Rondônia. In 1999, he won the UNESCO Cultural Diversity Award.

\*

DOMINIQUE TILKIN GALLOIS (Xangai, China, 1950. Vive em São Paulo, Brasil) é antropóloga, docente do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, do qual também coordena o Centro de Estudos Ameríndios. Desde 1977, estuda estéticas ameríndias e artes verbais indígenas. Organizou o livro *Redes de sociabilidade nas Guianas* (2005) e escreveu *Mairi revisitada* (1994).

DOMINIQUE TILKIN GALLOIS (Shanghai, China, 1950. Lives in São Paulo, Brazil) is an anthropologist, a faculty member at the Department of Anthropology and coordinator of the Center of Amerindian Studies at the University of São Paulo. Since 1977, she has studied Amerindian aesthetics and indigenous verbal arts. She edited the book *Mairi revisitada* (1994), and coordinated the collection *Redes de sociabilidade nas Guianas* (2005).



Miolo\_AF03.indd 86 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 87 9/30/14 11:39

A arca dos Zo'é é um trabalho paradoxal. Talvez um dos melhores exemplos da máxima do antropólogo Franz Boas, que, em inícios do século 20, afirmou que o "olho que vê é órgão da tradição".

O filme aborda a maneira como os índios Wajāpi (que vivem no estado por nós conhecido como Amapá) encontram os Zo'é (habitantes do local que ocidentais reconhecem como Pará), com o fito de documentar sua forma de vida e costumes, uma vez que, naquele contexto, o grupo estava recém-contatado.

Entretanto, se os Zo'é servem aos visitantes como guias para o próprio passado, uma via de acesso aos conhecimentos ancestrais, por outro lado, o processo de reflexibilidade iniciado a partir desse encontro mostra como vemos através dos olhos da nossa cultura, e como o oposto é também correto. Além do mais, revela como somos vítimas de nossos propósitos e de que maneira, com uma câmera na mão, agenciamos, mas somos agenciados. Sim, pois o foco da câmera não só guarda e registra, mas também seleciona, relê, lembra e esquece.

Nosso filme data de 1993 e faz parte de um projeto mais amplo chamado Vídeo nas Aldeias, cujo diretor é também um dos autores de *A arca dos Zoé*, junto com a etnóloga Dominique Gallois. Espécie de autoetnografia, nesse vídeo, os realizadores indígenas é que orquestram suas percepções, escolhem personagens e se reinventam a partir do cinema. A câmera registra uma temporalidade própria, uma outra cumplicidade ou intimidade. Num momento em que o mundo anda perspectivado, esse tipo de material mostra como há formas diversas de pensar, classificar e representar o mundo. Aqui, animais, plantas, rituais têm o mesmo valor que nós, ocidentais – digamos assim –, damos à tecnologia ou às nossas formas de separar cultura da natureza.

O título do filme já carrega a provocação que o organiza, evocando uma passagem bíblica das mais conhecidas, quando Noé, fugindo do dilúvio que se aproxima como castigo, seleciona casais de animais e parte numa nau rumo a um destino mais seguro e preservado. Já nesse caso, os Zo'é é que parecem viver apartados dos males do convívio com os brancos e do regime de destruição que eles podem trazer. Como as identidades são sempre construções sociais relativas, relacionais e contrastivas¹, também aqui isolado é sempre "o outro"; e se os Wajãpi vêm aprender com seus parentes distantes, cujas culturas teriam sido mantidas de maneira mais "pura", vêm também "ensinar" como se manter longe da des-

Miolo AF03,indd 88 9/30/14 11:39

truição. E é esse jogo de espelhos que torna esse filme tão único, sendo a reflexividade seu personagem principal. Ninguém está lá para simplesmente "preservar" – tarefa em si destinada ao fracasso –, mas para traduzir culturas. Evitando uma visão essencial e ontológica, seus narradores e agentes, ainda que de maneira indireta, vão mostrando como nada nesta vida é simplesmente "original", pois culturas são sempre realidades dinâmicas e híbridas por definição.

Essa é a visão dos diretores do filme e, em especial, da professora Dominique T. Gallois, que desde 1977 estuda povos indígenas dessa região. Autora de obras seminais sobre história, tradição oral e cosmologia dos Wajāpi e Zo'é, ela colaborou com o Vídeo nas Aldeias de 1983 a 1998. Na verdade, a biografia de Dominique é exemplar de um determinado momento em que etnólogos deixaram de trabalhar "para" a Funai e passaram a trabalhar "com" os índios. Fazer menos uma antropologia do Brasil e mais uma etnologia indígena em seus próprios termos, ou seja, atenta ao contato entre culturas e às reelaborações nativas.

No Brasil, uma série de investigações tem revisto as maneiras de fazer essa história do encontro. Não basta dar aos povos nativos ora o papel de vítimas passivas, ora o de heróis que lutam pela conservação de sua cultura, entendida como essência imutável. Para além dos trabalhos da própria Dominique, lembro-me das coletâneas de Manuela Carneiro da Cunha, Bruce Albert e Alcida Ramos, Bruna Franchetto e M. Heckenberger, e de Eduardo Viveiros de Castro, cujo foco não se dá apenas na história (ocidental) dos índios brasileiros, mas numa história indígena em seus próprios termos². Em questão está reconsiderar a maneira indígena de pensar e fazer história, uma outra história.

Tal perspectiva significa desenvolver uma história mais propriamente indígena que, em vez de acreditar que o discurso sobre os povos de tradição não europeia serve para iluminar apenas nossas "representações do outro", passa a indagar de que maneira, como diz Eduardo Viveiros de Castro, os "outros representam os seus outros". Implica entender, ainda, essas sociedades em relação às suas próprias relações: sua alteridade social, étnica, cosmológica. A alternativa representa um construtivismo de mão dupla, no qual a antropologia reconhece que suas teorias sempre exprimiram um compromisso, em contínua negociação, entre os mundos do observado e do observador, e que toda antropologia benfeita será sempre uma "antropologia simétrica".

Miolo AF03,indd 89 9/30/14 11:39

#### NA ARCA SEM NOÉ

O intercâmbio entre Wajāpi e Zo'é começou no início de 1990, e partiu dos próprios grupos indígenas a demanda por um encontro. No vídeo, acompanhamos a visita de seis Wajāpi à aldeia Zo'é: o chefe Waiwai, o cinegrafista Kasiripinā, sua esposa Taema, suas duas filhas e mais outro integrante de quinze anos. As cenas fazem suceder atividades do grupo, como a elaboração de redes, a raspagem da mandioca, a pesca e a caça. Também podemos ver a maneira como o cinegrafista indígena seleciona e dá importância ao registro de rituais, danças e canções. Já o chefe Wajāpi, com áudio em off, vai descrevendo os Zo'é para o seu próprio grupo, o real destinatário desse vídeo que é, à sua maneira, instrutivo e de efeito demonstrativo.

O objetivo é evidentemente o intercâmbio, que se dá logo que os Wajāpi entram espetacularmente, e de avião, na aldeia Zo'é. Não há exatamente um tratamento diacrônico, do tipo antes e depois. As tomadas vão se sucedendo e intercalando, sem ordem previsível. Momentos de encontros e desencontros convivem com cenas em que Waiwai, já de volta a seu grupo, conta de suas experiências e de como acabou por entender uma língua que parecia, à primeira vista, muito diferente da sua. O mesmo ocorre com a descrição do cozimento de um macaco, da pesca no rio, da maneira como se sobe em árvores, se faz o trançado da palha ou a caça com flechas. As cenas alternam lá e cá, e tentam, didaticamente, mostrar semelhanças perdidas entre Wajāpi e Zo'é.

Mas a câmera anota cuidadosamente, também, rituais: feitiço para achar anta no mato, uma cabaça sendo enchida por formigas bravas, que servem para picar meninos novos no ritual de maturidade. O movimento contém, também, o seu revés, quando Waiwai mostra imagens de sua aldeia por meio de uma televisão. Aqui, uma nova curva do cotovelo, com os Zo'é "aprendendo" como os "outros" fazem caxiri, pescam ou tocam flautas.

Um movimento de vai e volta, entre as aldeias, é constantemente apresentado no vídeo, numa espécie de alusão nervosa a como o conhecimento pode se dar por trocas, similaridades, mas também diferenças. É nesse momento que os Wajāpi mostram uma série de áreas devastadas pelo garimpo e que Waiwai fala sobre como as terras e rios dos Zo'é continuam puras. Há aqui um diálogo mais eminentemente político e didático, quase um alerta sobre a noção do direito à terra e a seu uso.

Mas a questão de fundo continua sendo a das trocas possíveis: de bens, produtos, costumes e símbolos. Novos territórios, novas formas de narrar a história. Particularmente interessantes são os momentos em que os Wajāpi tiram suas roupas mais ocidentalizadas, mas, mesmo assim, usam pedacos de pano longos para cobrir suas partes íntimas. Waiwai parece particularmente desconfortável com uma longa e reluzente tanga de pano vermelho que brilha ao sol, e fica sem jeito quando lhe perguntam sobre sua roupa. A cena me fez pensar no texto de Montaigne, escrito em 1580: "Os canibais" 5. Fazendo um exercício relativista totalmente avant la lettre, o filósofo francês busca comparar a maneira como ocidentais e Tupinambás realizam a guerra, sendo mais simpático aos segundos. Chega ao limite de estranhar costumes próprios, ao comentar que "ou muito bem eles o são (bárbaros), ou nós o somos". No entanto, bem ao final de seu ensaio, parece conceder ao estranhamento que cada cultura estaca diante de outra, e termina: "Tudo isso é muito interessante, mas por que afinal eles não usam calcas?".

A descoberta do "outro", por mais próximo que ele possa nos parecer (ou desejamos querer), é sempre um potencial pulo no abismo. A arca dos Z0% é um desses filmes que desafia nosso equilíbrio diante do precipício. Nossos outros viram outros, estrangeiros de estrangeiros; e o que temos diante de nós é um claro exercício de reflexibilidade, mediado por uma câmera. De alguma maneira também nós restamos nus, ou melhor, sem saber se queremos pôr ou tirar nossas calças.

#### - LILIA MORITZ SCHWARCZ

- I Cunha, Manuela Carneiro. Negros estrangeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- 2 Carneiro da Cunha, Manuela (org.). História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; Carneiro da Cunha, Manuela e Viveiros de Castro, Eduardo. "Vingança e temporalidade: os Tupinambás". In Anuário Antropológico, vol. 85, 1986, pp. 57-78; e Albert, Bruce e Ramos, Alcida (orgs.). Pacificando o branco. Cosmologias do contato no norte amazônico. São Paulo: Unesp, 2002; e Franchetto, Bruna e Heckenberger, Michael (orgs.). Os povos do Alto Xingu. História e cultura. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- 3 Viveiros de Castro, Eduardo. "Etnologia Brasileira". In: Miceli, Sergio (org.). O que ler na ciência social brasileira (1970–1995) 1. Antropologia. São Paulo: Editora Sumaré, 1999, p. 155.
- 4 Viveiros de Castro, Eduardo, op. cit., 1999, p. 156. Latour, Bruno. Jamais fomos modernos. São Paulo: 34 Letras, 1994.
- 5 Montaigne. "Os Canibais". In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

A arca dos Zo'é is a paradoxical work. It is perhaps one of the best examples of the maxim of anthropologist Franz Boas, who in the early 20th century said, "The seeing eye is an organ of tradition."

The film shows how the Wajāpi Indians (who live in the state we know as Amapá) go to meet the Zo'é (inhabitants of the place that Westerners recognize as the state of Pará), with the aim of documenting their way of life and customs, insofar as at the time the film was shot the Zo'é were a recently contacted group.

While on the one hand the Zo'é serve the visitors as guides to their own past, an access route to ancestral knowledge, on the other, the process of reflexibility begun on the basis of that encounter shows how we see through the eyes of our own culture, and how the opposite is also correct. It moreover reveals how we are victims of our purposes, and in what way, with a camera in hand, we operate but are also operated on. This is true because the camera does not only record and register; with its focus it also selects, rereads, remembers, and forgets.

Our film dates from 1993 and is part of the larger project called Video in the Villages, whose director is also one of the authors of A arca dos  $Zo^2$ , together with ethnologist Dominique Gallois. A self-ethnography of sorts, in this video it is the Indians who orchestrate their perceptions, choose characters, and reinvent themselves by means of the cinema. The camera records a particular temporality, another complicity or intimacy. At a moment when the world is perspectivized, this sort of material shows how there are different ways of thinking about, classifying, and representing the world. Here, animals, plants, and rituals have the same value that we Westerners—as we call ourselves—attach to technology or to our ways of separating culture from nature.

The film's title [literally, "The Ark of the Zo'é," though its official English title is *Meeting Ancestors*] bears the provocation that organizes it, evoking one of the best-known passages from the Bible, when Noah, to escape the Great Flood that was approaching as a punishment, selects pairs of animals and sets out on a sailing vessel toward a safer and better preserved destiny. In the present case, it is the Zo'é who seem to live aloof from the misfortunes of living in connection with the white man and the destructive regime this can bring. As identities are always relative, relational, and contrastive social constructions, in this case the isolated people are also "the other," and the Wajāpi come to learn from their distant relatives, whose culture has remained in a more "pure"

state, and to also "teach" them how to avoid the destruction. And it is this game of mirrors that makes this film so unique, with reflexivity as its main character. No one is there to simply "preserve"—a task which is destined to failure—but rather to translate cultures. Avoiding any essential and ontological view, these narrators and agents, even if indirectly, show how nothing in this life is simply "original," since cultures are always dynamic and hybrid realities by definition.

This is the view of the directors of the film, and especially that of Professor Dominique T. Gallois, who has been studying the indigenous peoples of this region since 1977. The author of seminal books about the history, oral tradition, and cosmology of the Wajāpi and Zo'é, she collaborated with the Video in the Villages project from 1983 to 1998. Actually, Gallois's biography exemplifies a certain moment in which the ethnologists stopped working "for" Funai and began working "with" the Indians. That is, making less of an anthropology of Brazil and more of an ethnology of the indigenous peoples in their own terms, i.e., attentive to the contact between cultures and the native reelaborations.

In Brazil, a series of investigations has reviewed the manners of making this history of encounter. It is not enough to sometimes give the native people the role of passive victims and sometimes that of heroes who fight for the preservation of their culture, understood as an immutable essence. Beyond the work of Gallois, I recall the collectaneas by Manuela Carneiro da Cunha, Bruce Albert and Alcida Ramos, Bruna Franchetto and M. Heckenberger, and Eduardo Viveiros de Castro, whose focus is not only on the (Western) history of the Brazilian Indians, but on the history of the indigenous peoples in their own terms. The question is to reconsider the indigenous way of thinking about and doing history, another history.

This perspective involves the development of a history from an indigenous standpoint which, instead of believing that the discourse about the people from a non-European tradition serves to shed light only on our "representations of the other," begins to question how, as stated by Eduardo Viveiros de Castro, the "others represent their others." It also requires us to understand the societies in relation to their own relations: their social, ethnic, and cosmological alterity. The alternative represents a two-way constructivism, where anthropology recognizes that its theories always express a compromise, in continuous negotiation, between the worlds of the observed and the observer, and

that every anthropology, when carried out correctly, will be a "symmetric anthropology."<sup>4</sup>

#### IN THE ARK WITHOUT NOAH

The interchange between the Wajāpi and Zo'é began in early 1990 and arose from a wish on the part of the indigenous groups themselves to meet one another. In the video, we watch the visit of six Wajāpi to the Zo'é village: Chief Waiwai, filmmaker Kasiripinā, his wife Taema, their two daughters, and another fifteen-year-old tribal member. The scenes show the group's activities as they make hammocks, scrape manioc, catch fish, and go hunting. We can also see how the indigenous filmmaker selects and gives importance to the recording of rituals, dances, and songs. For his part, Chief Wajāpi, in voice-over, describes the Zo'é to his own group, the primary intended audience for this video, which, in its own way, is instructive, with a demonstrative effect.

The aim is evidently that of interchange, which begins taking place when the Wajāpi enter the Zo'é village spectacularly, by airplane. It is not exactly a diachronic treatment, of a before-and-after sort. The succession of scenes is interspersed, without a predictable order. Moments of encounter and divergence are shown together in scenes where Waiwai, already back with his group, tells about his experiences and how he ended up understanding a language that at first seemed very different from his own. The same thing takes place with the description of the cooking of a monkey, of fishing in a river, of the technique used to climb trees, to weave straw, or to hunt with arrows. The scenes alternate here and there, and didactically try to show lost similarities between the Wajāpi and the Zo'é.

But the camera also carefully records rituals: a charm for finding tapir in the forest, a gourd being filled with stinging ants, which are used to sting boys during the coming-of-age ritual. The movement also contains its converse, when Waiwai shows images of his village on a television screen. Here there is a new twist, with the Zo'é "learning" how the "others" make manioc beer, catch fish, or play the flute.

A back-and-forth movement, between the villages, is constantly presented in the video, a sort of nervous allusion to how people can get to know each other through exchange and similarities, but also differences. It is at this moment that the Wajāpi show a series of areas devastated by wildcat gold mining, and Waiwai talks about how the lands and

rivers of the Zo'é have remained pure. Here there is a more eminently political and didactic dialogue, almost a warning about the notion of the rights to possess and use land.

But the basic question continues being that of possible exchanges: of goods, products, customs, and symbols. New territories, new ways to narrate history. Particularly interesting are the moments when the Wajāpi take off their more westernized clothes, but, even so, are wearing long pieces of cloth that cover their private parts. Waiwai seems particularly uncomfortable wearing a long loincloth of shimmery red fabric that gleams in the sun, and is somewhat embarrassed when asked about his clothing. The scene reminds me of a text by Montaigne, written in 1580: "The Cannibals." Carrying out a relativist exercise utterly avant la lettre, the French philosopher seeks to compare the way that the Westerners and Tupinambás wage war, being more sympathetic with the latter. He reaches the limit when he finds his own customs strange, commenting that "either they are (barbarian), or we are." Nevertheless, at the end of his essay, he seems to yield to the strangeness that each culture imposes on the other, and ends, "all of this is very interesting but why after all don't they wear trousers?"

The discovery of the "other," no matter how close he might appear (or we may want him to appear), is always a potential leap into the abyss. A arca dos Zo'é is one of those films that challenge our balance at the edge of the cliff. Our others become others, strangers of strangers; and what we have before us is a clear exercise on reflexibility, mediated by the camera. In some way, we also remain nude, or to put it better, without knowing whether we want to put on or take off our trousers.

#### - LILIA MORITZ SCHWARCZ

- Manuela Carneiro Cunha, Negros estrangeiros (São Paulo: Companhia das Letras, 2013).
- Manuela Carneiro da Cunha (ed.), História dos índios no Brasil (São Paulo: Companhia das Letras, 1992); Manuela Carneiro da Cunha and Eduardo Viveiros de Castro, "Vingança e temporalidade: os Tupinambás," Anuário Antropológico, v. 85 (1986): 57–78; Bruce Albert and Alcida Ramos (eds.), Pacificando o branco. Cosmologias do contato no norte amazônico (São Paulo: Unesp 2002); and Bruna Franchetto and Michael Heckenberger (eds.). Os povos do Alto Xingu. História e cultura (Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001).
- 3 Eduardo Viveiros de Castro, "Etnologia Brasileira," in O que ler na ciência social brasileira (1970–1995) I. Antropologia, edited by Sergio Miceli (São Paulo: Editora Sumaré, 1999), 155.
- 4 Eduardo Viveiros de Castro, *O que ler na ciência social brasileira (1970–1995)*, 156. Bruno Latour, *Jamais fomos modernos (*São Paulo: 34 Letras, 1994).
- 5 Montaigne. "Os Canibais," in Os pensadores (São Paulo: Abril Cultural, 1978).

### AYRSON HERÁCLITO DANILLO BARATA

## Barrueco, 2004

Vídeo, 4'30" Video, 4'30"

Miolo\_AF03.indd 96 9/30/14 11:39

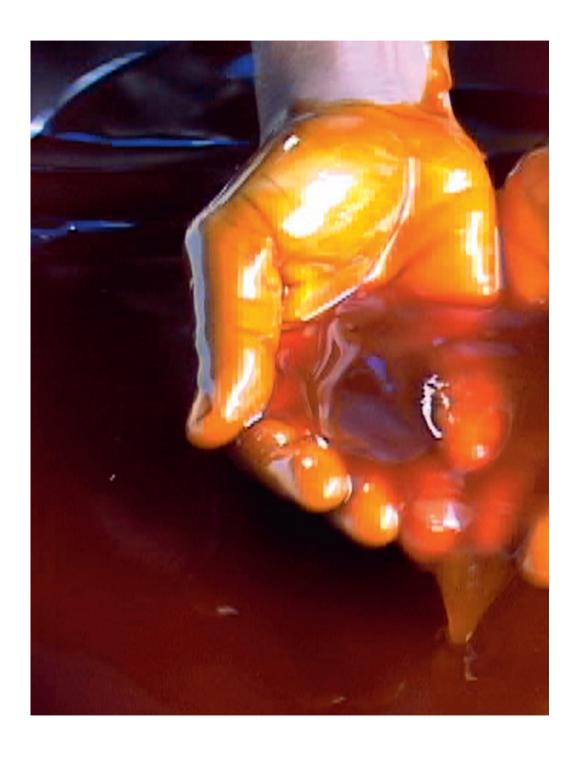
AYRSON HERÁCLITO (Macaúbas-BA, Brasil, 1968. Vive em Salvador, Brasil) é artista, curador e professor. Trabalha com instalação, performance, fotografia e vídeo, em obras que lidam com elementos da cultura afro-brasileira. Participou de coletivas como *Afro-Brazilian Contemporary Art, Europalia. Brasil*, Bruxelas (2012); Trienal de Luanda, Angola (2010); e MIP 2, Manifestação Internacional de Performance, Belo Horizonte (2009). Foi premiado no 17° Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2011).

AYRSON HERÁCLITO (Macaúbas-BA, Brazil, 1968. Lives in Salvador, Brazil) is an artist, curator, and professor. He works with installation, performance, photography, and video, dealing with elements of African-Brazilian culture. He has exhibited at collective shows such as *Afro-Brazilian Contemporary Art*, *Europalia.Brasil*, Brussels (2012); The Luanda Triennial, Angola (2010); and MIP 2, International Performance Manifestation, Belo Horizonte (2009). He was among the prizewinners at the 17th Contemporary Art Festival Sesc Videobrasil (2011).

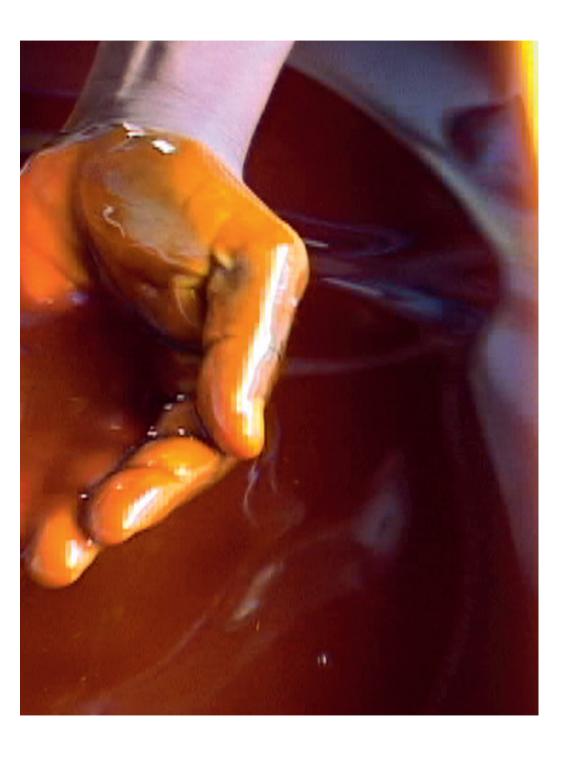
4

DANILLO BARATA (Salvador, Brasil, 1976. Vive em São Félix-BA, Brasil) é artista, curador e professor. Sua obra articula performance e imagem, e tem como centro as relações entre o corpo, câmera, sistema da arte e mundo. Possui obras nos acervos do Museum der Weltkulturen Frankfurt (Alemanha), da World Wide Visual Factory (Holanda) e do Museu de Arte Moderna da Bahia. Foi premiado no 16º Videobrasil.

DANILLO BARATA (Salvador, Brazil, 1976. Lives in São Félix-BA, Brazil) is an artist, curator, and professor. His work combines performance and image, and focuses on the relationship between the body, the camera, the art system, and the world. His work is featured in the collections of the Museum der Weltkulturen Frankfurt (Germany), the World Wide Visual Factory (the Netherlands), and the Museu de Arte Moderna da Bahia. Danillo Barata won a prize at the 16th Videobrasil.



Miolo\_AF03.indd 98 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 99 9/30/14 11:39

*Barrueco* propõe uma abordagem poética da Travessia do Atlântico, vista como uma corrente de memórias sensoriais ligadas à melancolia que os deslocamentos humanos provocam.

O filme entretece referências visuais, literárias e auditivas, incluindo a pintura *Navio negreiro*, de William Turner, o poema *Divisor*, de Mira Albuquerque, e uma canção de amor, para evocar fragmentos de uma memória que, como as pérolas de um colar quebrado, ficaram para sempre espalhadas na consciência dos negros das Américas.

Adotando como título um termo espanhol que designa pérolas imperfeitas, criadas por correntes fortuitas, o trabalho apresenta um apanhado de elementos visuais simbólicos que emergem da água e inexoravelmente retornam a ela, acompanhados de uma trilha sonora líquida, onipresente, que conflui na voz melancólica de Nina Simone.

O primeiro verso do poema justapõe o desespero da diáspora contra a vastidão do mar: A solidão negra é oceânica. A seguir, uma gota (lágrima?) cai sobre uma poça de líquido marrom. Imagens e sons orquestram duas condições fundamentais do comércio transatlântico de escravos: a dor da separação e a opressão dos corpos para sempre em trânsito.

Intercaladas por imagens, as palavras do poema portam narrativas carregadas de força simbólica: a superfície ambarina do azeite de dendê fervendo torna-se espelho para um rosto fugidio; o torso de um homem negro usando um colar de pérolas, às quais infunde sua aura; e o trágico navio negreiro, retratado por um pintor romântico na Inglaterra, vira uma presença fantasmagórica. Imagens do dendê fervente se mesclam aos sons de água, por sinestesia: o rumor das ondas que quebram evoca o mar por meio da combinação improvável de duas substâncias que não se misturam.

Segundo óleo mais usado no mundo, o azeite de dendê é uma substância simbólica que liga a África à América Latina. O dendezeiro, uma palmeira da Guiné trazida ao Brasil pelos colonizadores portugueses, nos mesmos navios que transportavam pessoas da África no século 16, tornou-se um ingrediente comum no novo continente, além de um material fundamental – chamado de sangue verde – para a preparação de comidas usadas em rituais e oferendas no culto de certos orixás: um elo fundamental com a terra-mãe, ainda mais fundamental que o oceano, naturalmente investido de um significado desestabilizador.

Dos dois lados do Atlântico, pessoas com ancestrais africanos idolatram a água como a casa dos principais espíritos. O elo espiritual torna-se complicado com a acometida do comércio de escravos, que inaugura o

**— 100 —** 

terror do oceano imenso, simbolizando a ferida da separação para mais de 9 milhões de pessoas escravizadas.

Assumindo uma grande diversidade de nomes, que incluem, entre outros, Mamy Wata, Iemanjá, Yemayá, Iumburiata e Agwé, e representado como entidade feminina, o mar é tanto fonte fundamental da vida (evocando maternidade e proteção) como fronteira que separa.

A solidão negra é oceânica. Em dias atlânticos sabemos que nosso é o distante. Submersos em absurdas travessias, em infinita náusea.

Nossas esperanças e medos estão enterrados nas profundezas do oceano. Segredos foram mantidos como manifestações múltiplas de filosofias antigas e introduzidos à força em nossas terras, a bordo de navios miseráveis cujos ventres vorazes pretendiam aniquilar toda forma de beleza, dignidade e esperança. Prevalecendo a resistência humana, os navios negreiros, que inauguraram uma das maiores tragédias da humanidade, também trouxeram a doçura de múltiplas línguas, que tornaram a América mais rica em sistemas de pensamento e a impregnaram de uma espiritualidade que não foi quebrada.

Criado em 2004, em colaboração com Danillo Barata, *Barrueco* marca a primeira aproximação de Ayrson Heráclito do poema de Mira Albuquerque, e integra uma série de trabalhos sobre a ferida da escravidão e o alto custo das heranças culturais suprimidas na terra natal do artista, o estado da Bahia.

Crucial para a experiência da diáspora, a ideia de separação está no cerne deste conjunto de trabalhos. Posteriormente, é transformada em escultura minimalista: um tanque de peixes cheio de água e azeite de dendê em proporções iguais, a obra *Divisor* (2011) conjura todas as tensões que *Barrueco* elabora de modo mais lírico, por meio da linguagem do filme.

Um conjunto de *stills* do repertório fotográfico do artista fornece um epílogo para a sucessão de momentos melancólicos do filme, propondo uma clara mensagem de resistência. Mãos negras compõem uma série de sinais enquanto espalham e manipulam uma pasta de dendê. O azeite torna-se significante de uma conexão, uma poderosa substância simbólica ligada à transmissão da memória. Por meio de posições iconográficas precisas, as mãos transmitem os atributos e segredos de determinados orixás.

Empregando o corpo negro como veículo de conhecimento e sabedoria tradicional, os artistas exibem as ferramentas fundamentais da resistência e da descolonização, em meio ao preconceito, à invisibilidade e à opressão dominantes.

**— 101 —** 

- GABRIELA SALGADO

*Barrueco* proposes a poetic approach to the Middle Passage as a chain of sensorial recollections linking to the melancholy induced by human displacement.

The film interweaves visual, literary, and aural references including William Turner's painting *Slave Ship*, the poem *Divisor*, by Mira Albuquerque, and a love song, to beckon fragments of memory that, like pearls of a broken necklace, are forever spilled on the conscience of Black people of the Americas.

Taking its title from the definition of imperfect pearls molded by fortuitous currents<sup>1</sup> the work presents an array of symbolic visual elements emerging from and inexorably returning to water, accompanied by a pervasive liquid soundtrack that flows into the melancholic voice of Nina Simone.

The first verse of the poem measures diasporic despair against the vastness of the sea: *The black solitude is oceanic*. Subsequently a drop (a tear?) falls onto a pool of brown liquid. Images and sound orchestrate two of the fundamental conditions of the transatlantic slave trade: the pain of separation and the oppression of bodies forever in transit.

Interspersed with the images, the words of the poem bear narratives charged with symbolic power: the amber surface of boiling *dendê* oil becomes a mirror for a fleeting face; the torso of a black man wearing a pearl necklace, infusing them with his aura, and the tragic slave ship painted by a romantic artist in England becomes a ghostly presence. Images of boiling *dendê* merge with water sounds by kinesthesia: the crash of waves evokes the sea through the uncanny combination of two substances not meant to be mixed.

The second most widely employed oil in the world, *dendê* is a symbolic substance that links Africa and Latin America. The *dendezeiro* (*Elaeis guineensis*), a palm from Guinea that was introduced in Brazil by the Portuguese colonizers in the same ships that transported people from Africa in the 16th century, became a staple ingredient in the new continent as well as a fundamental ingredient—dubbed the green blood—for the preparation of ritual food and offerings in the cult of certain orishas: a fundamental link to the mother land which surpasses that of the ocean, naturally invested with a destabilizing meaning.

On both sides of the Atlantic, people of African ancestry worship water as the site of the principal spirits. This spiritual bond becomes complicated by the onslaught of the slave trade, which inaugurates the

Miolo AF03 indd 102

9/30/14 11:39

terror of the immeasurable ocean, symbolizing the wound of separation for over nine million enslaved people.

Taking a large diversity of names including, among others, Mamy Wata, Iemanjá, Yemayá, Iumburiata, and Agwé, and represented as a female entity, the sea is both a fundamental source of life (evoking motherhood and protection) and a dividing border.

The black solitude is oceanic. In Atlantic days we know that ours is that which is distant. Submerged in absurd crossings, in endless nausea.

Our hopes and fears are buried in the depth of the ocean. Secrets were kept as multiple manifestations of ancient philosophy and forced into our lands aboard miserable ships whose voracious bellies were meant to annihilate any form of beauty, dignity, and hope. Human resilience prevailing, the slave ships that inaugurated one of humanity's largest tragedies also carried in them the sweetness of multiple languages that made our America wealthier in thought systems, impregnating it with an unbroken spirituality.

Created in 2004 in collaboration with Danillo Barata, Barrueco is Ayrson Heraclito's first approximation to Mira Albuquerque's poem Divisor, constituting one among a series of works exploring the wound of slavery and the high cost of suppressed cultural heritages of his native land, the state of Bahia.

Crucial to the experience of the diaspora, the idea of separation lies at the heart of this set of works. Developed subsequently into a minimalist sculpture made of a fish tank filled with water and dendê oil in equal proportion, the piece Divisor (2011) conjures up all the tensions that Barrueco elaborated in a more lyrical manner by means of the language of the film.

A set of still images from the artist photographic repertoire provides an epilogue to the succession of melancholic moments in the film by proposing a clear message of resistance. Black hands configure a series of signs while spreading and manipulating *dendê* paste. The oil becomes a signifier of connection, a powerful symbolic substance for the transmission of memory. By means of precise iconographic positions, the hands transmit the attributes and secrets of specific orishas.

Employing the black body as a vehicle of knowledge and traditional wisdom, the artists put forward the fundamental tools of resistance and decolonization amidst prejudice, invisibility, and pervasive oppression.

- GABRIELA SALGADO

Miolo AF03 indd 103 9/30/14 11:39

Barrueco is a Spanish word that signifies an imperfect pearl, lacking in purity.—Trans.

### ENIO STAUB

# Contestado, a guerra desconhecida, 1985

Vídeo, 55'27" Video, 55'27"

Miolo\_AF03.indd 104 9/30/14 11:39

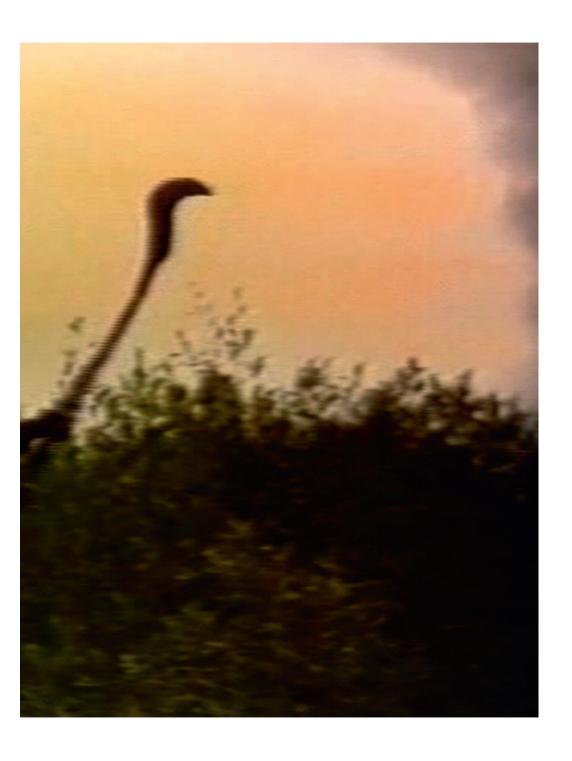
ENIO STAUB (Porto Alegre, Brasil, 1956. Vive em Florianópolis, Brasil) é diretor e roteirista de cinema e televisão. Sua obra reúne documental e ficção para expressar uma visão particular do drama das relações sociais. Dirigiu o curta *Cone Sul* (1983) sobre aliança político-militar firmada nos anos 1970 entre Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai para coordenar a repressão a opositores de suas ditaduras; e a série de TV *Movimento* (Rede Manchete, 1987), sobre organizações sociais populares no Brasil.

ENIO STAUB (Porto Alegre, Brazil, 1956. Lives in Florianópolis, Brazil) is a film and television director and screenwriter. His work combines documentary and fiction to express a particular view of the drama of social relationships. He has directed the short film *Cone Sul* (1983) about a political-military alliance formed in the 1970s by Brazil, Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay, and Uruguay to coordinate repression against those who opposed their dictatorship regimes, and the TV series *Movimento* (Rede Manchete, 1987), about popular social organizations in Brazil.

Miolo\_AF03.indd 105 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 106 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 107 9/30/14 11:39

Contestado, a guerra desconhecida (1986) narra as origens do conflito civil conhecido como Guerra do Contestado, que emergiu entre 1912 e 1916 na fronteira do Paraná com Santa Catarina. No fundamento do confronto havia, em resumo, 40 mil quilômetros quadrados de terras, florestas nativas e campos de mate, que também eram 40 mil quilômetros quadrados de terra habitada, sem nenhum título de propriedade, por pessoas que viviam na pobreza. Na época uma jovem república, o Brasil atravessava um processo de legalização dos direitos de propriedade regido por claros interesses políticos e econômicos. Para fazer essa passagem, o governo contou com a figura dos coronéis, líderes políticos informais encarregados de distribuir títulos de terras. Únicos oficiais administrativos em regiões do interior, eles alcançaram poder considerável. Concomitantemente, começava em Santa Catarina, em 1910, a construção da ferrovia São Paulo-Rio Grande, pela Union Farquhar, que recebeu do governo quinze quilômetros de terra de cada lado da ferrovia. A empresa repassou a concessão de exploração à Lumber, segunda maior madeireira da América. Pouco depois, e com ajuda dos coronéis, que legalizaram vastas extensões de terra, a Lumber dominou a área, obrigando todos os agricultores e moradores ilegais a deixarem a terra. Esse violento ato de despejo dá origem à Guerra do Contestado, uma luta dos moradores civis contra o governo, as multinacionais e as oligarquias. Durante quatro anos, diferentes líderes organizaram as tropas rebeldes, e foram necessárias treze expedições militares para derrotar os agitadores, que resistiram bravamente até se perceberem derrotados. A Guerra do Contestado terminou com a rendição dos rebeldes e 20 mil mortos, um terço da população de Santa Catarina.

Com um propósito sociopolítico, *Contestado*, *a guerra desconhecida* apresenta um evento histórico verdadeiramente significativo, que me-

Miolo AF03.indd 108 9/30/14 11:39

rece ser resgatado e lembrado. O documentário segue uma estrutura narrativa composta por um locutor que relata os incidentes, material de arquivo, mapas, imagens filmadas da região e testemunhos de protagonistas sobreviventes — muitos octogenários ou nonagenários. Esses testemunhos estão entre os pontos altos do documentário. A Guerra do Contestado foi, afinal, uma guerra civil, de pessoas contra pessoas, e o documentário quer que o espectador se dê conta disso. Ao longo do filme, ouvimos todas as perspectivas envolvidas no conflito: derrotados, vencedores e quem não tomou partido. Suas experiências revelam a polarização social cristalizada em um trauma coletivo. Dezessete anos depois, as contradições, a monstruosidade e o impacto destrutivo da guerra ainda se faziam presentes, em forma de medo ou remorso, na vida de muitas pessoas.

Além de abordar o tema da guerra e dos direitos humanos, *Contestado, a guerra desconhecida* pretende inscrever esse conflito entre as poderosas questões relacionadas à terra, ao direito à terra e a seu uso social. "Para mim a terra representa a vida" é uma das primeiras declarações que aparecem no filme; e é difícil não concordar com o homem que a faz. A terra equivale à vida, assim como a água, o oxigênio, o carbono, o nitrogênio e a luz do sol são vida. Diferentemente da água, no entanto, a terra não é uma composição de elementos que pode ser resumida em uma fórmula química; em vez disso, a terra é muitas coisas ao mesmo tempo. A terra é um material físico composto de solo, vegetação, minérios, petróleo, gás, água de superfície ou profunda. A terra é o lar de moradores não humanos e humanos, e pode ser fonte de comida, água, abrigo e segurança financeira. A terra é uma ideia de lugar definida por experiências coletivas e individuais. E, embora a terra possa ser associada a um bem comum, ela é um

Miolo AF03.indd 109 9/30/14 11:39

objeto com valor de mercado, que pode ser uma propriedade e pode ser usada por seu dono para maximizar o retorno econômico. A proteção de seu valor de capital implica a criação e o desenvolvimento de sistemas legais que a "protegem" como bem privado. Mas como a terra é distribuída entre as pessoas? E quem decide como será essa distribuição? *Contestado, a guerra desconhecida* lança essas duas perguntas fundamentais e problemáticas, ao olhar para a história de Santa Catarina. O documentário, contudo, não nos impõe uma resposta cabal; ele reconta, de forma clara, como a exploração feudal, o processo de colonização, a passagem dos recursos naturais para o controle estatal e os interesses privados associados às infrações fundiárias são os principais fatores históricos que definiram esse conflito — e muitos outros envolvendo a terra e os direitos sobre a terra no mundo todo, ao longo do século 20 e até hoje.

É importante considerar *Contestado, a guerra desconhecida* como um filme feito nos anos 1980, no Brasil, uma década marcada pela crise econômica, a alta inflação e o fracasso das lideranças políticas. A população exigia mudanças no sistema eleitoral e, em 1985, a democracia foi restabelecida, após vinte anos de ditadura militar. Pouco depois, em 1986, uma Assembleia Constituinte foi eleita e, em 1988, uma nova Constituição estava pronta. Essa Constituição pela primeira vez enfatizou os direitos humanos, os direitos indígenas e o direito à terra, direitos que eram deficientemente implementados. O início dos anos 1980 foi também o período da gênese do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Entre 1978 e 1983, o surgimento de ocupações de terra em larga escala em diferentes regiões do país construiu uma força social. Mais tarde, com a introdução da nova Constituição, o Movimento organizou conversas com agricultores sem terra para explicar o direito à terra com base na nova carta.

Miolo AF03,indd 110 9/30/14 11:39

Definitivamente, Contestado, a guerra desconhecida deve ser associado a esse contexto e à atmosfera política do Brasil da época. A contribuição do filme ao debate sobre conflitos de terra, contudo, ensejou uma forma diferente de mediação: a comunicação de massas com um público amplo. A clareza empregada para narrar o argumento analítico, com voz masculina, o uso dos testemunhos pessoais, que fornecem intuições esclarecedoras sobre os acontecimentos, e a trilha sonora, com conotação de seriedade, são formas convencionais de expressão escolhidas pelo cineasta para evocar a pertinência da mensagem. O documentário pretende recuperar algo que pode ter sido esquecido, para expandir nossa compreensão desse assunto em particular, por meio das vozes dos oprimidos. No entanto, isso também se deve a um forte senso de propósito e expõe abertamente as intenções e preferências do realizador: ele apoia os agricultores sem-terra e suas lutas. Portanto, o filme não apenas capta uma impressão de como o evento aconteceu no passado, mas também oferece uma interpretação reveladora dos acontecimentos, constituindo-se, em si mesmo, um documento histórico.

Isto posto, *Contestado, a guerra desconhecida* é, também, um documentário atemporal, em função do caráter ativista com que aborda uma luta ainda presente no Brasil – a desigualdade da distribuição da terra e do acesso à terra continua – e ecoa conflitos em escala global. Com sua atualidade, realiza a impressionante operação de nos trazer de volta para um momento que existe agora: o presente. A viagem emocional de *Contestado, a guerra desconhecida* demanda atenção, visando fazer uma representação realista do mundo e nos perguntando sobre nosso papel e nossa participação nele.

- MANUELA MOSCOSO

— 111 —

Contestado, a guerra desconhecida (1986) narrates the origins of the civil conflict that emerged between 1912 and 1916 in the borders of Brazilian states of Paraná and Santa Catarina, known as Guerra do Contestado (which translates as something like "the war of the protesters"). The foundation of the confrontations can be summarized as forty thousand square kilometers of land, native forests, and hardwoods of yerba mate, which were also forty thousand square kilometers of land inhabited by people living in poverty with no land titles. At the time, Brazil was an early Republic, going through a process of legalization of the rights to land property, mobilized by clear political and economic interests. To achieve this change, the government counted on the figure of colonels, informal political leaders in charge of granting land titles. As the sole administrative officers in some regions in the hinterlands, they achieved a considerable amount of power. Concurrently, the construction of the São Paulo-Rio Grande railroad, by Union Farquhar, began in Santa Catarina in 1910. The company was granted fifteen kilometers of land on each side of the railroad. In turn, Union Farquhar gave the concession for exploiting that land to Lumber, the second-largest timber in America. Soon thereafter, larger extensions of land were legalized with the support of the colonels. Lumber rapidly dominated the interior, and forcibly displaced all the farmers and residents who illegally occupied a piece of land. This violent act of displacement is the origin of Contestado, a civil war waged by resident civilians on the government, multinational companies, and the oligarchies. For four years, different leaders organized the rebel troops. Thirteen military expeditions were needed to defeat the agitators. The war ended with the surrender of the rebels and many casualties, as the rebels resisted bravely be-

Miolo AF03.indd 112 9/30/14 11:39

fore assuming their defeat. As a result, twenty thousand people died, one-third of the population of Santa Catarina.

Enacting a sociopolitical purpose, *Contestado, a guerra desconhecida* presents a truly significant historical event worth rescuing and remembering. The documentary's narrative structure is composed of a voice-over relating the incidents, archival material, maps, footage of the area, and film testimonies of surviving protagonists, many of them in their late eighties and nineties. The testimonies are definitely one of the highlights of the documentary. Contestado was, after all, a civil war, of people against people; and the film wants the viewer to be aware of that. Throughout the film, we hear all the perspectives involved in the conflict: the defeated, the winners, and the people who did not take part in it. Their experiences reveal social polarization crystalized in a collective trauma. Even seventeen years later, the contradictions, the monstrosity, and the destructive impact of the war were still present, in the form of fear or regret, in the life of many.

Besides addressing issues of war and human rights, *Contestado, a guerra desconhecida* aims to inscribe this conflict in the powerful issues of land, land rights, and their social use. "Para mim, a terra representa a vida" [Land represents life to me] is one of the first statements in the film, and it is difficult not to agree with the man who says it. Land equals life, inasmuch as water, oxygen, carbon, nitrogen, or sunlight are life. Unlike water, however, land is not a composition of elements that can be summarized in a chemical formula; instead, it is many things at the same time. Land is a physical material that comprises soil, vegetation, minerals, oil, gas, ground and surface water. Land is the home to nonhuman and human inhabitants, and it can be the source of food, water, shelter, and financial security. Land is a sense of place defined by

Miolo AF03,indd 113 9/30/14 11:39

collective and individual experiences. And even though land can be associated to a common holding, it is an object of capital value that *can* be owned and used by its owner to maximize economic return. Protecting its capital value entails the establishment and development of legal systems to "protect" it as a private asset. But *how* is land allocated among people? And *who* has a voice in making those allocations? *Contestado, a guerra desconhecida* asks us these two fundamental and problematic questions by looking into the history of Santa Catarina. The documentary, however, does not impose an absolute answer, but clearly recounts how feudal exploitation, the process of colonization, the passing of natural resources to state control, and private interests, associated with land infringements, are the main historical factors that have defined this conflict (and many others around the world involving land and land rights throughout the 20th century to this day).

It is relevant to consider *Contestado, a guerra desconhecida* as a film product of the 1980s in Brazil, a decade marked essentially by economic crisis, huge inflation, and the failure of political leadership. The population demanded changes in the electoral system and by 1985 democratic elections were restored after twenty years of military dictatorship. Shortly thereafter, in 1986, a Constituent Assembly was elected and by 1988 a new Constitution was completed from scratch. For the first time, a Brazilian constitution emphasized human, indigenous, and land rights, rights that were all deficiently implemented. The early 1980s was also the genesis of the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra [Landless Workers Movement]. Between 1978 and 1983, the movement built social force with outbreaks of large-scale land occupations in different areas across the country. With the introduction of the new Constitution, the Movement started

Miolo AF03,indd 114 9/30/14 11:39

having conversations with landless farmers on a regular basis to explain the right to land, according to the new laws.

Contestado, a guerra desconhecida intertwines with the sociopolitical atmosphere in Brazil at that time. This film's contribution to the land conflict debate was, however, enacted in a different form of mediation: mass communication to a wide audience. The clarity with which the analytical argument is narrated by a male voice, the use of personal testimonies, that bear insights about the events, and the musical score, connoting seriousness, are all conventional forms of expression chosen by the filmmaker to evoke the pertinence of what is being told. The documentary seeks not only to recover what might have been forgotten but also to expand our understanding on this particular subject matter by means of the voices of the oppressed. Yet, it is also driven by a strong sense of purpose, and openly displays the filmmaker's intentions and preferences: he supports landless farmers and their fight. Hence, the documentary works in different levels: it captures an impression of what this event looked like in the past, offers a revealing interpretation of the events, and constitutes a historical document in and of itself.

Having said that, *Contestado, a guerra desconhecida* is also a timeless documentary, due to its activist feature. It addresses a struggle that is still present in Brazil—the unequal land distribution and the lack of access to land continue—and resonates with other conflicts in a global scope. The timeless currency of this documentary produces a striking operation of bringing us back to a moment that exists now: the present. The emotional journey of *Contestado, a guerra desconhecida* demands attention, aiming towards a realistic representation of the world and asking us about our role and participation in it.

- MANUELA MOSCOSO

Miolo AF03.indd 115 9/30/14 11:39

### JONATHAS DE ANDRADE

# Projeto Pacífico, 2010

Videoinstalação Video installation

Miolo\_AF03.indd 116 9/30/14 11:39

JONATHAS DE ANDRADE (Maceió, Brasil, 1982. Vive em Recife, Brasil) cria instalações e vídeos que investigam questões sociais, políticas, culturais e ideológicas ameaçadas de desaparecer da memória coletiva. Seus trabalhos foram mostrados na 12ª Bienal de Lyon (2013), na 2ª Trienal do New Museum, Nova York (2012), na 12ª Bienal de Istambul (2011), na 29ª Bienal de São Paulo (2010) e na 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009).

JONATHAS DE ANDRADE'S (Maceió, Brazil, 1982. Lives in Recife, Brazil) installations and videos investigate social, political, cultural, and ideological issues that are at risk of vanishing from collective memory. His work has been shown at the 12th Biennale de Lyon (2013); 2nd New Museum Triennial, New York (2012), the 12th Istanbul Biennial (2011), the 29th Bienal de São Paulo (2010), and the 7th Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009).

Miolo\_AF03.indd 117 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 118 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 119 9/30/14 11:39

Em 2009, Jonathas de Andrade, então um jovem artista, viajou pela América do Sul visitando Uruguai, Argentina, Chile, Bolívia, Peru e Colômbia. Em suas obras anteriores, especialmente *Ressaca tropical* (2009), hoje considerada seminal, pesquisara a ideia de passado e os processos de modernização contemporâneos na cidade onde vive, Recife. Uma súbita mudança faz Andrade dirigir seu olhar para fora, para além do país, na direção da América Latina. Isso não é comum no Brasil, um país que resiste sistematicamente a ser identificado como latino-americano, usando como argumento a diferença da língua e da colonização portuguesa para se distinguir dos vizinhos. Os processos de colonização espanhol e português foram diferentes. Os portugueses estabeleceram portos comerciais ao longo da costa, conectados uns aos outros, mas sempre com o olhar voltado para o Atlântico, e não para o interior, em direção à Amazônia indígena ou aos vizinhos latinos. Esse solipsismo produziu, especialmente nas artes, uma história autorreferente e contida em si mesma.

A partir dessas viagens pelo continente, Andrade produziu o que chamou de *Documento Latinamerica – Condução à deriva*, uma série de trabalhos da qual fazem parte *4000 disparos*, que alude aos desaparecidos na ditadura militar argentina; *HoyAyer*, sobre a propaganda de Pinochet depois do golpe de estado no Chile; e *Pacífico* e *Costa sul-americana*, sobre o direito da Bolívia de ter acesso ao mar. Para Andrade, a viagem de pesquisa e as obras foram "uma jornada de reconhecimento territorial, partindo de uma sensação de amnésia histórica que faz dessa América Latina ao mesmo tempo um todo inteiro e interrompido, um lugar do qual faço parte sem pertencer".

Pacífico foi filmado em Super-8, em stop motion, quadro a quadro, com cartelas de papel semelhantes àquelas que são usadas em escolas, com fins didáticos. A parte 1 começa com o sol nascendo sobre os Andes, depois de um violento terremoto que separou o Chile da América do Sul. Como resultado, o Chile se tornou uma ilha no Pacífico, a Argentina subitamente passou a ter litorais no Atlântico e no Pacífico e, o mais importante, a Bolívia recuperou o acesso ao mar, algo que perdera para o Chile depois da Guerra do Pacífico (1879–1904), quando se tornou um país sem litoral. A parte 2 apresenta imagens do livro Chile ayer hoy, publicado em 1975 e utilizado como propaganda política pelo governo de Pinochet. Na publicação, o "ontem" é representado do lado esquerdo, em páginas pretas, e o "hoje", do lado direito, em páginas brancas. Uma voz narra trechos do livro. Ontem (no período de Allende): negatividade, caos, anarquia, vio-

lência, morte. Hoje (no período de Pinochet): confiança, segurança, unidade, paz, reconstrução, ordem e progresso. A parte 3 apresenta imagens do cosmos, o planeta Terra, o som das ondas e um mapa-múndi no qual o Chile aparece como uma ilha do Pacífico. A câmera percorre um mapa do território do país, agora separado do continente, enquanto ouvimos testemunhos de sobreviventes do terremoto recontando o desastre.

O filme termina com a marcha militar boliviana Recuperemos Nuestro Mar, ouvida enquanto sobem os créditos sobre imagens do mar. Recuperemos Nuestro Mar é tocada todo 23 de março na Bolívia, Dia do Mar, lembrando do dia em que o país perdeu sua costa e reivindicando para o país uma entrada para o Oceano Pacífico. "Recuperemos nosso mar, recuperemos a costa. Mesmo que nos custe a vida, recuperemos o mar cativo. A juventude se faz presente, a Bolívia reclama o mar. Foram cem anos de injustiça, morrer é digno, podemos suportar. Recuperar, recuperar, é nosso grito e nosso desejo. Recuperar, recuperar, a costa e o mar aberto." Assim, Pacífico trata de uma história que continua produzindo ressentimento e reinvindicações contra o Chile na Bolívia – enquanto que no Chile é pouco valorizada e tende ao apagamento.

Andrade apresenta dois momentos históricos complexos da história da América Latina: a ficção da paz construída no Chile de Pinochet e a perda do mar pela Bolívia. Ao fazê-lo, conecta histórias aparentemente desconexas. A figura do terremoto não é evocada apenas como força violenta; também vem marcada por uma vibração que produz ruptura, mudança na sensibilidade, abertura para uma possibilidade de transformação. O abalo sísmico é uma maneira de lidar com os efeitos pós-traumáticos sofridos sob o regime militar repressivo de Pinochet, mas também de negociar e abrir mão de construções de histórias e fronteiras nacionais.

Transformar o Chile em uma ilha, na verdade, é uma forma de refletir o isolamento de um país rancoroso em relação a seus vizinhos fronteiriços Argentina, Bolívia e Peru. Com seu trabalho e sua viagem de pesquisa, Andrade questiona a suposta unidade latino-americana e descobre que outros países do continente são tão isolados uns dos outros quanto o Brasil. A América Latina aparece como uma construção, que existe apenas quando vista de fora ou quando esse isolamento é rompido, as fronteiras são dissolvidas, e a paisagem e as pessoas se reconectam. *Pacífico* propõe uma forma sísmica, mas pacífica, de chegar a isso.

- PABLO LEÓN DE LA BARRA

Miolo AF03.indd 121 9/30/14 11:39

During 2009, Jonathas de Andrade, then a young artist from Recife, in Northeastern Brazil, traveled through South America visiting Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia, Peru, and Colombia. De Andrade's previous works, and specially his now seminal Ressaca tropical from 2009, had researched the idea of past and current processes of modernization in the city he lives in.. A sudden shift makes De Andrade direct his gaze outwards, beyond Brazil and towards Latin America. This is not a common thing in Brazil, a country which continuously resists being identified as Latin America, and which argues for the differences in Portuguese language and colonization to differentiate itself from its neighbors. In this the process of Spanish and Portuguese colonization differed, with the Portuguese establishing trading ports along the Atlantic coast, connected to each other, but always with the gaze directed towards the Ocean, and not inlands towards the indigenous Amazons or towards their neighbors. This inward solipsism has produced, especially in the arts, a self-contained and self-referential history.

From his travels through the continent, De Andrade produced what he called *Documento Latinamerica* – *Condução à deriva* [Driving adrift – Latinamerica Document], a series of works which include *4000 disparos*, which alludes to the Argentinean that went missing during the military dictatorship; *HoyAyer*, about the Pinochet propaganda after the coup d'état in Chile; and *Pacífico* and *Costa sul-americana*, about Bolivia's right to the sea. For De Andrade, the research travel and the works were "a journey of territorial recognition, starting from a feeling of historical amnesia that makes this Latin America at once whole and interrupted, a place I'm a part of without belonging."

Pacifico is shot with Super-8, in stop motion, frame by frame, using paper-made models similar to those used in school for educational purposes. Part I of the film starts with sunrise over the Andes, after a violent earthquake that separated Chile from South America. As a result, Chile became an island in the Pacific Ocean, Argentina suddenly had Atlantic and Pacific shores, and most importantly Bolivia regained access to the sea, something it had lost to Chile after the War of the Pacific (1879–1904) in which it became a landlocked country. Part 2 presents images from the book Chile ayer hoy, published in 1975 and which acted as political propaganda for Pinochet's government. In the book, 'yesterday' is represented on the left-hand side in black pages and 'today' is represented on the right-hand side in white pages. A voice-over reads

Miolo AF03 indd 122

passages from the book. Yesterday (under Allende): negativity, chaos, anarchy, violence, and death. Today (under Pinochet): confidence, security, trust, unity, peace, reconstruction, order, and progress. Part 3 presents images of the cosmos, planet Earth, the sound of waves, a map of the world with Chile as an island in the Pacific. The camera scrolls over a map of the separated territory of Chile, and testimonies of survivors from the Chilean earthquake recount the disaster.

The film ends with the Bolivian military march Recuperemos Nuestro Mar [Let's recover our sea] sung over the credits and images of the sea. Recuperemos Nuestro Mar is played in Bolivia every March 23, the Day of the Sea, in remembrance of the day Bolivia's seashore was lost and as a reminder of Bolivia's claims for an entrance to the Pacific Ocean. "Let's recover our sea, let's recover the seashore. Even if it costs our lives, let's recover the captive sea. The youth is present; Bolivia reclaims the sea. After a century of injustice, dying has dignity and is tolerable. To recover, to recover, this is our cry and our will. To recover, to recover, the seashore and the wide sea." In so doing, Pacífico presents a history that in Bolivia continues to produce resentment and reclamation towards Chile and which in Chile is not emphasized and tends to be erased.

De Andrade presents two complex unresolved historical moments in the history of Latin America: the fiction of peace constructed in Pinochet's Chile and Bolivia's loss of the sea. In so doing, he connects stories that are seemingly disconnected. The figure of the earthquake appears not only as a violent force, but also marks a vibration that produces a rupture, a change in sensibility, and an opening up to a possibility of transformation. The seismic shift is a way of dealing with the effects of the post-trauma suffered under Pinochet's repressive military regime, but also as a way of negotiating and letting go of constructed national histories and borders.

Transforming Chile into an island in reality is only a reflection of Chilean isolation, a country in grudge with its immediate neighbors, Argentina, Bolivia, and Peru. Through his work and research travel De Andrade questions supposed Latin American unity and discovers that the other countries of Latin America are as isolated from each other as Brazil is. Latin America appears as a construction, which exists only when viewed from outside or when this isolation is broken, when the borders are dissolved, and the landscape and the people are reconnected. *Pacifico* proposes a seismic, albeit pacific, way of achieving this.

- PABLO LEÓN DE LA BARRA

## RABIH MROUÉ

## Face A Face B, 2002

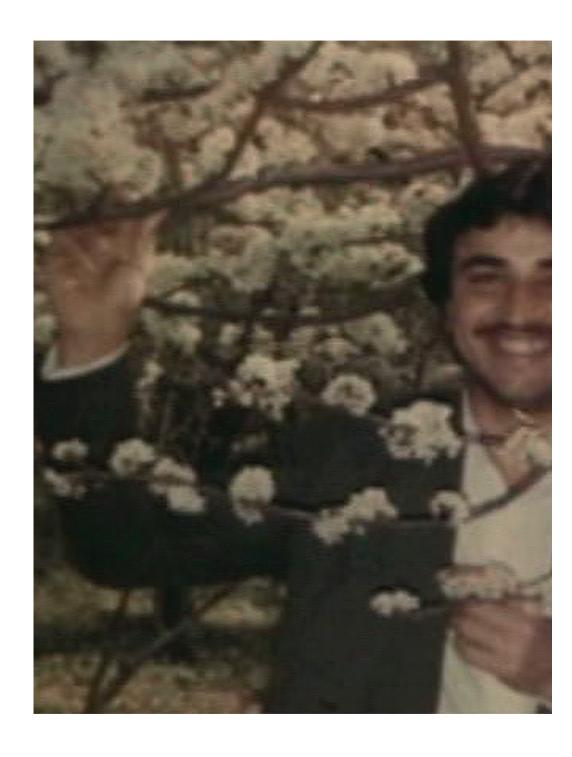
Vídeo, 9'40" Video, 9'40"

Miolo\_AF03.indd 124 9/30/14 11:39

RABIH MROUÉ (Beirute, Líbano, 1967. Vive em Beirute, Líbano) é ator, diretor, dramaturgo e artista visual. Ajudou a fundar o Beirut Art Center (BAC), em Beirute, e integra sua diretoria. Abrangendo diferentes disciplinas e formatos, como teatro, performance e artes visuais, sua prática diversa e complexa lida com questões escamoteadas pelo clima político vigente no Líbano. Participou de coletivas como a 11ª Bienal de Istambul (2009), a Bienal de Charjah (2009) e a Bienal de Sydney (2006).

RABIH MROUÉ (Beirut, Lebanon, 1967. Lives in Beirut, Lebanon) is an actor, director, playwright, and visual artist. He is also a cofounder and a board member of the Beirut Art Center (BAC), Beirut. His complex and diverse practice, spanning different disciplines and formats in between theater, performance, and the visual arts, deals with the issues that have been swept under the table in the current political climate of Lebanon. He has shown works at the 11th Istanbul Biennial (2009), the Sharjah Biennial (2009), and the Biennale of Sydney (2006).

Miolo\_AF03.indd 125 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 126 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 127 9/30/14 11:39

Escrever sobre a obra de Rabih Mroué sempre começa com uma condição imposta pelo autor. Em quase todos os seus trabalhos, Mroué grava-se a si mesmo em vídeo ou áudio; em alguns, aparece ao vivo no palco, atuando como o narrador de um roteiro que "explica" e analisa o que vemos. Ficamos sem saber ao certo se o que nos mostra e conta é verdade. O importante, aqui, é sua habilidade para conectar memórias pessoais e história, não só produzindo obras de arte, mas propondo uma semiótica própria.

Rabih Mroué e suas práticas pertencem a uma geração de artistas multidisciplinares do Líbano que começou a atuar em frentes diversas, artísticas e intelectuais, para falar, desde os interstícios do passado recente do país, das angústias produzidas pela guerra civil a partir do final dos anos 1970. Assim como na obra de muitos de seus contemporâneos, no trabalho de Rabih reconhecemos a apropriação de arquivos pessoais e a ficcionalização desses "objetos", como forma de conectar sua biografia à explosiva macro-história do período sem cair na inocência sentimentalista das vítimas da guerra, nem em representações viscerais da violência. Particularmente, porém, Mroué introduz mais camadas de complexidade no corpo de sua obra. Mais do que falar "sobre a guerra", seu trabalho é, antes de tudo, uma semiótica da produção de imagens em tempos de guerra, uma análise das tecnologias que captam as subjetividades que testemunharam ou participaram de atrocidades. Oriundo do teatro, em quase todas as suas peças o espectador é confrontado com a forma desses testemunhos, que são também performativos, roteirizados, narrados, encenados.

No vídeo Face A Face B, o som de uma voz gravada em uma velha fita cassete se sobrepõe a uma tomada noturna que mostra apenas um minúsculo clarão de luz vermelha, entrando e saindo do quadro. Diz-se que a voz é do próprio Rabih, quando criança; ao lado de seu irmão adolescente, ele costumava enviar fitas para o irmão mais velho, que estava estudando na União Soviética. À certa altura, a voz de adulto de Rabih aparece e se sobrepõe ao áudio do vídeo, contextualizando e talvez ficcionalizando o que os meninos gravaram no passado. Sutilezas pessoais começam a emergir, como a insegurança de um dos garotos por ter uma voz aguda, ou a origem do sotaque de Rabih, que é do sul do país, região que, na época, passava por conflitos cada vez mais violentos.

**— 128** —

Em dado momento, ouve-se a voz da mãe de Rabih na fita antiga, contando como a família passou pelos bombardeios que aconteciam na época. Ela chega a maldizer Saad Haddad, fundador e líder do Exército do Sul do Líbano (ESL), apoiado por Israel, que participou da guerra civil libanesa. O testemunho é seguido por suas risadas, o que mostra quanto a guerra havia se tornado algo comum e doméstico. Os meninos também gravam suas vozes cantando uma canção comunista dos militantes da resistência, que estavam ensaiando havia duas semanas. Na metade do vídeo, a voz de Rabih adulto nos conta que estava procurando um autorretrato feito à época da gravação da fita. Sem conseguir encontrar, ele começa a desencavar outras imagens de seu passado, como fotos da casa de sua família em Beirute, destruída pela explosão de um míssil. Nesse ponto, já não sabemos mais o que é real, e se a imagem é a ilustração da narrativa. Mas esse purismo da veracidade tem importância, afinal?

O processo de combinar fotografias de família antigas e fitas cassete caseiras - a necessidade de combinar som e imagem - torna-se a narrativa recorrente da obra. Essa narrativa continua até o fim, quando ouvimos Rabih tocando By the Rivers of Babylon, de Boney M, no trompete. Rabih se lembra de ter gravado essa canção no final dos anos 1980, quando fazia faculdade na Rússia. A escolha dessa canção acrescenta novas camadas à obra. Por um lado, revela uma moda global da época, as adaptações internacionais da música pop americana, um fenômeno que aconteceu dos dois lados da Cortina de Ferro. Nesse sentido, a canção é ideologicamente distante da música comunista dos partisans que o jovem Rabih cantava. Por outro lado, a referência à Babilônia aponta para a terra idealizada da Antiguidade, distante no tempo das disputas religiosas e sectárias pelo mesmo território que, na história moderna, tornou-se vulnerável e fragmentado pela força das potências ocidentais, após o colapso do Império Otomano. Fragmentação que, pode-se dizer, foi responsável pelos conflitos sectários que opõem, hoje, os vizinhos Iraque e Síria.

#### - INTI GUERRERO

1 N.A. Este texto foi escrito em junho de 2014, durante a intensificação do conflito entre o grupo terrorista islâmico sunita ISIS (Estado Islâmico do Iraque e do Levante) e o governo iraquiano, de maioria xiita.

**— 129 —** 

Writing about Rabih Mroué's work always begins with a precondition governed by its author. In almost all of his works, Mroué records himself in video or audio, and in some cases appears live on stage, acting as the narrator of a script that "explains" and analyzes what we are seeing. Whether all that we are shown and told is true remains uncertain. What is important here is his ability to connect personal memories to history, not only producing an artwork but proposing its own semiotics.

The practice of Rabih Mroué belongs to a generation of multidisciplinary artists from Lebanon who began acting in different artistic and intellectual fronts in order to speak, from the interstices of the country's recent past, of the anxieties that the civil war had left since the late 1970s. As in many of his contemporaries' works, in Mroué's work one can trace the appropriation of personal archives and the embodiment of fiction to these "objects," as a way to link biography with the torrid macro-history of the time without falling into sentimentalist vindication of the victims of war or into visceral representations of violence. However, Mroué in particular introduced more layers of complexity to this body of production. His work, rather than being "on war" is primarily a semiotics of image production at times of war, an analysis of the technologies that capture the subjectivities that witnessed or participated in atrocity. Coming from a theater background, in almost all of his pieces, the viewer is confronted with the ways in which these testimonies are also performative, scripted, narrated, and staged.

In the video Face A Face B the sound of a voice recorded in an old cassette tape overlaps with a night shot showing only a tiny glair of red light, which leaves and enters the frame. The voice is claimed to belong to Mroué himself as a child, who, along with his teenage brother, used to send tape recordings to his older brother who was abroad studying in the Soviet Union. At some point, Mroué's adult voice appears to overlap the video sound, contextualizing and perhaps fictionalizing what the boys recorded in the past. Personal subtleties begin to unfold, such as one of the boys' insecurities about his high-pitched voice and the origin of Mroué's accent, coming from the country's southern region, a territory which, at that time, was going through an escalated violent confrontation.

Miolo AF03.indd 130 9/30/14 11:39

At some point, the voice of Mroué's mother is heard on the vintage tape, narrating the family's personal experience of the bombings occurring at that time. She even curses Saad Haddad, the Israel-backed founder and head of the South Lebanon Army (SLA) active during the Lebanese civil war. Her testimony is followed by her own giggles, showing how common and domesticated the war had become. The boys also record themselves singing a militant communist song of the resistance, which they had been practicing for two weeks. Halfway through the video, the voice of grown-up Mroué tells us that he searched for a self-portrait made at the same time as the recorded tape. Without any luck finding it, he begins to dig out other images of his past, including photographs of his family's destroyed house in Beirut after a missile explosion. At this point, we don't know what is real, if the images match the narration or not. But does this purist veracity matter?

The process of matching old personal photographs with homemade cassette tapes, the need to match sound and image, becomes a recurrent narrative of the work. It continues to the end, when we hear Mroué playing the trumpet to Boney M's By the Rivers of Babylon. Mroué remembers having recorded this song in the late 1980s during his university years in Russia. The choice of this song adds more layers to the piece. On the one hand, it reveals a global fashion of the time, the adaptation of internationalist Americanism of pop music, a phenomenon that happened on both sides of the Iron Curtain. In this regard, the song is ideologically distant from the partisan communist song that was sung earlier by young Mroué. On the other hand, the fact that the song refers to Babylon points to the idealized land in antiquity, temporally distant from religious and sectarian disputes over the same territory which in modern history has become vulnerably fragmented by Western powers, following the collapse of the Ottoman Empire. A fragmentation, one could say, which was responsible for current sectarian fights in neighboring Iraq and Syria.

#### - INTI GUERRERO

This text was written in June 2014 during the escalated conflict between the Sunni Islamist terrorist group Islamic State of Iraq and the Levant – 181L, and the Iraqi government, of Shia majority.

Miolo AF03 indd 131 9/30/14 11:39

## LEÓN FERRARI RICARDO PONS

## Casa Blanca, 2005

Vídeo, 14'17" Video, 14'17"

Miolo\_AF03.indd 132 9/30/14 11:39

LEÓN FERRARI (Buenos Aires, Argentina, 1920–2013) criou uma das obras mais contundentes do século 20. Crítico ferrenho da ditadura argentina e da igreja católica, trabalhou com os meios mais diversos, de escultura e gravura a fotocópia, arte postal, escultura sonora, performance, vídeo e livro de artista. Viveu no Brasil, exilado, entre 1976 e 1991. Sua obra foi vista em retrospectivas na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006), no MoMA, Nova York, e no Centro de Arte Reina Sofía, Madri. Participou de edições diversas da Bienal de São Paulo e da 52ª Bienal de Veneza (2007), que o premiou com o Leão de Ouro.

LEÓN FERRARI (Buenos Aires, Argentina,1920–2013) has created one of the most poignant body of works of the 20th century. A fierce critic of dictatorship in Argentina and the Catholic Church, he worked with various media, from sculpture to engraving to photocopy, mail art, sound sculpture, performance, video, and artist book. He lived in Brazil, as an exile, from 1976 to 1991. His work has featured in retrospective shows at the Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006), at the MoMA, New York, and at Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. He has featured in various editions of the Bienal de São Paulo and in the 52nd Venice Biennale (2007), where he won the Golden Lion.

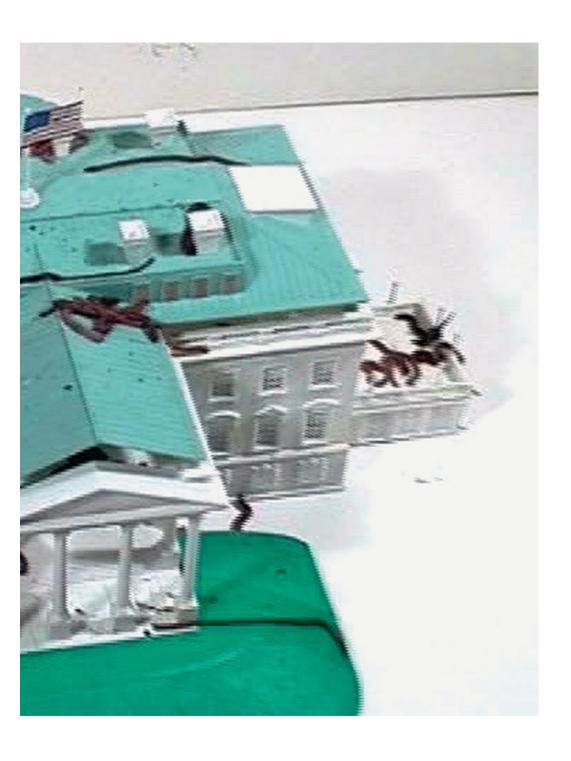
\*

RICARDO PONS (Buenos Aires, Argentina, 1967. Vive em Buenos Aires, Argentina) é músico e artista. Sua obra trata da história argentina, de problemáticas sociais, da relação entre homem e tecnologia e da tensão entre os conceitos de projeto e utopia. Cineasta independente nos anos 1980, trabalha com videoarte a partir de 1992, criando instalações e obras interativas. Em 2004 realizou *Lombrices*, também com León Ferrari.

RICARDO PONS (Buenos Aires, Argentina, 1967. Lives in Buenos Aires, Argentina) is a musician and an artist. His work addresses the history of Argentina, social issues, the man-technology relationship, and the tension between the notions of project and utopia. An independent filmmaker throughout the 1980s, he has worked with video art since 1992, creating installations and interactive works. In 2004, he created *Lombrices* in partnership with León Ferrari.



Miolo\_AF03.indd 134 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 135 9/30/14 11:39

León Ferrari sustentava que sua obra tinha duas faces diversas: uma puramente formal, e outra, puramente política. Este vídeo de 2005, realizado em colaboração com o artista argentino Ricardo Pons, é um bom exemplo de como, em seu trabalho, o aspecto político era fertilizado pelo formal, e as realizações formais podiam ser aproveitadas para fins políticos.

No experimento que deu origem à obra, chamado *Lombrices* (2004), os dois gravaram a atividade de minhocas vivas sobre uma tela branca, para criar uma pintura em movimento. Sobre ele, Ferrari escreveu: "Comprei em frente ao Clube de Pescadores, na Costa Norte, um pacote de minhocas grandes, gordas. Lavei-as em um balde para tirar a terra e coloquei-as sobre o centro de uma tela branca de 100 × 70 cm. Ricardo filmava enquanto as minhocas corriam para os cantos, cobrindo o retângulo inteiro. O resultado foi um quadro em movimento".

Mas a espirituosa visão política de Ferrari estava sempre na ativa. No ano seguinte, a experiência de "arte animal", como a chamou, transformou-se em um vídeo no qual as minhocas não agem sobre um plano vazio, como linhas que ondulam enlouquecidamente, numa abstração nervosa e delirante, mas sim sobre uma maquete da Casa Branca. Entram e saem pelas janelas, invadem as sacadas, deslizam pela bandeira norte-americana. Poderia ser o ensaio de uma cena de terror de um filme dos anos 1950: a animalidade mais selvagem invade a civilização.

A longa história dos protestos anti-imperialismo de León Ferrari, que começa na década de 1960, com a Guerra do Vietnã, e continua até a morte do artista, pode ser resumida como um esforço para trazer à arena pública imagens de alta eficácia simbólica. A justaposição de imagens contrárias foi, desde o começo, um dos procedimentos fundamentais que usou para alcançar o objetivo. Como no caso de uma de suas obras centrais, *La civilización occidental y cristiana* (1965), que põe em contraste um enorme

Miolo AF03,indd 136 9/30/14 11:39

Cristo crucificado e um avião de guerra americano. Nessa história de justaposições e colagens, porém, uma das dicotomias que se provaram mais eficazes para criar uma metáfora da subversão da ordem humana – ou a possível destruição dos poderes – foi entre cultura e animalidade.

Dessa série, talvez a obra mais paradigmática seja Juicio Final (1985), performance na qual os excrementos de aves engaioladas vão se depositando sobre uma reprodução do Juízo Final, de Michelangelo, até transformá-la em uma pintura cinzenta, disforme e abjeta. Mas outra série de Ferrari com animais vivos conecta-se ainda mais explicitamente a Casa Blanca. Refiro-me a Caja con serpiente viva sobre el Juicio Final del Bosco e a Maniqui transparente con peces y axolotes, obras em que um réptil representa uma imagem que combina o órgão sexual masculino e a animalidade, história bíblica e terrores ancestrais.

Na Argentina da aurora do século 21, a fúria antiamericana ressurgia, com a crise e a falência financeira do país, no fim de 2001. Ferrari manifestou sua posição em obras anti-Bush, como a colagem *Bomba inteligente* (2003), na qual uma imagem da Casa Branca aparece no meio do cogumelo atômico de uma bomba nuclear; ou *Saqueos* (2003), em que o rosto do ex-presidente surge no corpo de um saqueador argentino. No ano de *Casa Blanca*, o escândalo das torturas cometidas em Abu Ghraib pelas forças armadas norte-americanas reacendia a chama.

Assim, como podemos ver, *Casa Blanca* é uma obra clássica de Ferrari, por justapor duas imagens (minhocas e arquitetura do poder) e explorar a relação entre animalidade e cultura. Mas a rara simplicidade técnica e metafórica, a forma total como se dedica a dizer exatamente o que quer dizer e imagina três minutos de fantasia destrutiva contra o centro do poder – sem apagar a mensagem política em benefício da arte – também fazem dela um Ferrari clássico.

- INÉS KATZENSTEIN

Miolo AF03.indd 137 9/30/14 11:39

León Ferrari held that his work had two separate aspects: the purely formal one and the purely political one. This video from 2005, *Casa Blanca*, produced in partnership with the Argentinean video artist Ricardo Pons, is a good example of how the political aspect was fertilized by the formal one in his work, and of how the formal achievements could be taken advantage of for political purposes.

Also by the duo, the experiment that gave rise to this work was *Lombrices* [Worms], 2004, a piece that consisted of making a moving picture by shooting live worms on a white canvas. Ferrari wrote about this, "I bought a package of big fat worms across from the Fishermen's Club on the Costanera Norte. I washed them in a bucket to clean the soil off of them and I put them in the middle of a 100 × 70 cm white canvas. Ricardo [Pons] filmed them while the worms rushed towards the sides covering the entire rectangle. The result was a moving picture."

But Ferrari's political witticism was always active, and the following year, that "animal art" experiment, as he called it, was transformed into a three-minute video in which the worms no longer act on an empty plane, like crazed wavy lines, in a deliriously nervous abstraction, but on a model of the White House, going in and coming out of the windows, invading the terraces, inching over the flag of the United States of America, as if the action were a study for the scene of a 1950s horror movie in which the most savage animality invades civilization.

The long history of anti-imperialist protests that León Ferrari began during the 1960s, on account of the Vietnam War, and continued until his demise, was an effort to bring pictures of considerable symbolic effectiveness into the public arena. The juxtaposition of opposing images was, from the beginning, one of the fundamental methods of achieving this goal, as in the case of one of Ferrari's major works, *La civilización occidental y Cristiana* [Western Christian Civilization], from 1965, which contrasts a large crucified Christ and a warplane from the United States. However, in this story of juxtapositions, of assemblages, one of the op-

Miolo\_AF03.indd 138 9/30/14 11:39

posites that most effectively conveyed a metaphor of the subversion of human orders or the possible destruction of powers was the opposition of culture and animality.

The most paradigmatic work in this series may very well be Juicio Final [The Last Judgment], 1985, a performance wherein caged birds deposited excrement on a print of Michelangelo's The Last Judgment until they transformed it into a formless and abject grey painting. But there was also an entire series of works with live animals that is more explicitly related to Casa Blanca: I am referring to Caja con serpiente viva sobre el Juicio Final del Bosco [Box with live snake after Bosch's The Last Judgment], as well as Maniquí tranparente con peces y axolote [Transparent mannequin with fish and axolotl], works in which a reptile represents an image that combines the male sexual member and animality, biblical history and ancestral fears.

At the dawn of the 21st century in Argentina, the rage against the United States had been triggered once again by the country's financial crisis and bankruptcy in late 2001. Ferrari expressed his position with anti-Bush works, such as *Bomba inteligente* [Intelligent bomb], 2003, in which a picture of the White House appears in the middle of a nuclear mushroom cloud, or *Saqueos* [Looting], 2003, in which a cut-out face of Bush appears on the body of one of the Argentinean looters. In 2005, the year he produced *Casa Blanca*, the scandal of the abuses at Abu Ghraib committed by armed forces of the United States had reignited the fire.

So, as you see, in the assemblage of two images (worms and the architecture of power) and in the relationship between animality and culture, *Casa Blanca* is a classic Ferrari piece. But the high level of metaphoric and technical simplicity, the absolute dedication to saying exactly what he wants to say and to imagining three minutes of destructive fantasy against central power, without extinguishing the political message in favor of art, also make it a classic Ferrari.

- INÉS KATZENSTEIN

Miolo\_AF03.indd 139 9/30/14 11:39

### AURÉLIO MICHILES

# O sangue da terra, 1982–1984

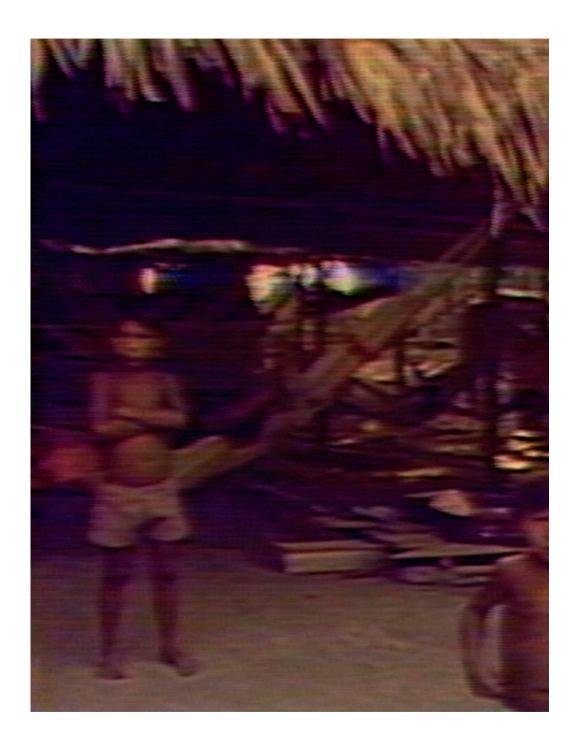
Vídeo, 33'53" Video, 33'53"

Miolo\_AF03.indd 140 9/30/14 11:39

AURÉLIO MICHILES (Manaus, Brasil, 1952. Vive em São Paulo, Brasil) é cineasta e documentarista. Iniciada nos anos 1980, sua obra em filme e televisão tem como foco a região e os povos amazônicos. Formado em arquitetura pela UnB e em artes cênicas pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1978), dirigiu filmes premiados, como O cineasta da selva (1997), Que viva Glauber (1991), Teatro Amazonas (2002), Lina Bo Bardi (1993) e A agonia do mogno (1992), além do recente Tudo por amor ao cinema (2014).

AURÉLIO MICHILES (Manaus, Brazil, 1952. Lives in São Paulo, Brazil) is a filmmaker and documentarian. Initiated in the 1980s, his film and television work focuses on the Amazonian region and its people. The holder of degrees in architecture from the UnB and performing arts from the Visual Arts School of Parque Lage (1978), he has directed award-winning films like O cineasta da selva [The Filmmaker of the Amazon, 1997], Que viva Glauber (1991), Teatro Amazonas (2002), Lina Bo Bardi (1993), and A agonia do mogno (1992), in addition to his latest film, Tudo por amor ao cinema (2014).

Miolo\_AF03.indd 141 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 142 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 143 9/30/14 11:39

- "Como vai mexer debaixo da terra sem mexer com quem vive em cima dela?"
  Os técnicos tentavam acalmá-los:
- "A companhia só está interessada na veia principal do óleo negro que existe debaixo da terra."

Os Sateré Mawé responderam-lhes:

"Agora, sim, nós, ninguém quer que tire esse petróleo. A terra é como tudo que tem vida. O petróleo é o sangue da terra."

A invisibilidade social tem várias dimensões. Mas, grosso modo, é fruto de um intrincado processo de recalque do que e de quem não merece ou não pode ser visto, reconhecido e encarado pela sociedade, por muitos motivos. Em termos amplos, os movimentos sociais que emergiram nos anos 1960 deram visibilidade aos mecanismos de exclusão das mulheres, dos homossexuais, dos negros e dos indígenas, até então introjetados de tal forma na organização das sociedades que passavam por naturais. A inferioridade dos subalternos era aferida e justificada cientificamente, até o momento em que a própria ciência foi desafiada em seus métodos pelas epistemologias do Sul, que apontaram a sua não neutralidade e universalidade. As lutas por reconhecimento das chamadas minorias eclodiram e ganharam projeção mundial nas últimas cinco décadas, garantindo mais direitos e respeito, mas ainda se encontram em estágio de consolidação e de aceitação social.

No caso brasileiro, vivenciamos ainda a recuperação de longos períodos de opressão e de construção violenta de um *ethos*. Primeiro, os séculos de colonização e, mais recentemente, os anos de chumbo da ditadura militar. A teórica Suely Rolnik afirma que um trauma coletivo pode levar mais de trinta anos para poder ser superado, o que é possível muitas vezes apenas na segunda ou na terceira geração. Seria coincidente o tempo de superação do trauma do período militar, de tal forma que nos per-

Miolo AF03 indd 144 9/30/14 11:39

mitisse realmente encarar essas cicatrizes e elaborar os acontecimentos, com o tempo de decantação das reivindicações sociais? O que ainda estaria recalcado na sociedade brasileira? Quem é invisível na atualidade?

De todas as chamadas "minorias" no Brasil, talvez a mais silenciada ainda seja a formada pelos indígenas. Esta constatação me veio ao assistir ao documentário O sangue da terra, de Aurélio Michiles, que trata da batalha jurídica travada pelo povo Sateré Mawé contra a petrolífera francesa Elf Aquitaine, entre 1982 e 1983. Dei-me conta de que eu não sabia desse embate, e que sei pouco do que continua ocorrendo com os mais de 230 povos espalhados pelo território nacional. Essa descoberta me fez radiografar os mecanismos que me impediram de tomar conhecimento ou mesmo de não aguçar minha curiosidade sobre as questões indígenas. Lembrei-me de que a educação que recebi na escola prezava por uma certa alienação histórica. Sempre me foi ensinado que os índios estão ou no passado colonial ou longe demais de mim. Pelos meios de comunicação, eu sabia que havia reivindicações, mas não compreendia muito bem quais eram e seus motivos. E olhe que eu morava na capital do Brasil. Somente em 2008, com a lei 11.645, tornou-se obrigatório o ensino da cultura e da história indígenas nos ensinos fundamental e médio. Desde 2007, indígenas têm direito a cotas nas universidades públicas. Aos poucos a sociedade brasileira está tendo que lidar com a presença de seres que historicamente estavam relegados a um passado distante.

O sangue da terra evidencia o recalque, o processo de silenciamento e de subalternização dos indígenas e levanta uma questão primordial: a importância do vídeo nas lutas indígenas. Michiles fazia o documentário Guaraná, olho de gente, quando recebeu dos Sateré Mawé o pedido para que documentasse a batalha contra a gigante estrangeira: "Sentindo-se indefesos para reagir contra a invasão de suas terras pela empresa

Miolo AF03.indd 145 9/30/14 11:39

petrolífera francesa Elf Aquitaine, sob 'contrato de risco' com a Petrobras, eles se sentiram à vontade. Eram quase quinhentos homens, armados com dinamites e motosserras. Para os Sateré Mawé, havia chegado o fim do mundo", explica o cineasta. Os índios compreenderam que, num mundo mediado por imagens e, principalmente, pela televisão, a mais eficaz luta é a midiática, e eles tinham que "se armar" com a arma do branco. No *Porantim*, o primeiro "livro" desse povo, estão assinalados, na madeira, por meio de grafismos, os feitos históricos dos antepassados em mais de trezentos anos, relacionados aos mitos de origem e da guerra. Dá conta, por exemplo, da Cabanagem, movimento separatista da Amazônia (1833–1839) que contou com a significativa participação dos Sateré Mawé, juntamente com os Munduruku, Torá e Mura. Após enfrentarem tropas de resgate, catequese, seringueiros, ouro ou estrada, notaram que novos forasteiros chegavam. Quem seriam eles? O que buscavam?

A primeira invasão que a Elf Aquitaine fez nas terras dos Sateré Mawé ocorreu em agosto de 1981. Sem pedir permissão ou fazer qualquer consulta à população local, 520 trabalhadores abriram quinze quilômetros de mata em busca de petróleo. O prejuízo é orçado, então, em Cr\$ 50 milhões. Pela primeira vez, os índios entram na justiça. "Há trezentos anos, os índios brigaram de flechas. Agora é com a justiça... Vamos usar a lei do branco", afirma uma liderança. A indenização, liberada em 11 de março de 1982, é de Cr\$ 5 milhões. Novamente sem permissão, a Elf adentra no território Sateré Mawé em 12 de agosto de 1982 e traz, desta vez, quinhentos trabalhadores, que abrem 144 quilômetros na mata. Tocaram fogo na mata e usaram bombas. Ocas foram atingidas; pau-rosa, copaíba, cipó e folha para enrolar a farinha foram danificados. Os índios entram na justiça federal pedindo Cr\$ 80 milhões e, outra vez, recebem 10% do valor solicitado.

Miolo AF03.indd 146 9/30/14 11:39

Após descobrir que não havia petróleo na área prospectada, a empresa a abandona sem retirar as bombas ou notificar o governo brasileiro de sua localização. Vários índios acharam bombas e, desconhecendo o teor radioativo do césio 137, passaram a utilizá-lo para curar feridas e matar formigas. O impacto sobre o ambiente jamais foi estudado, e a tragédia não teve destaque nos veículos de comunicação, graças ao abafamento dos militares. Especula-se que o episódio dos Sateré Mawé com o césio possa ter sido tão grande quanto o ocorrido em Goiânia, quatro anos depois, mas não recebeu quase nenhuma atenção. As vidas indígenas valem menos que as vidas urbanas; há, obviamente, uma hierarquia de valor, como nos lembra o trabalho *Zero Cruzeiro*, de Cildo Meireles. A danosa ação da Elf não foi considerada crime pelo governo brasileiro para não abalar as relações entre Brasil e França.

É por meio do vídeo que tomamos conhecimento desta história e de muitas outras. Desde 1986, o projeto Vídeo nas Aldeias, do antropólogo e cineasta Vincent Carelli, tem sido um instrumento de empoderamento dos povos indígenas. Uma produção partilhada com os próprios índios gera vídeos que colaboram para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais. Desde 1997, mais de 130 aldeias receberam cursos e oficinas de produção e equipamentos de captação e de exibição, incentivando que cada povo utilize o vídeo de sua própria forma, amplificando sua própria voz. Mais de setenta vídeos foram feitos por cineastas indígenas, e muitos receberam prêmios nacionais e internacionais, gerando um material riquíssimo que apresenta dimensões multifacetadas da vida indígena. Este acervo está disponível on-line para quem se interessar pela questão indígena. Mas, como a invisibilidade tem uma dinâmica própria, talvez ainda vá demorar alguns anos para que a sociedade brasileira consiga, de fato, superar o recalque com os indígenas.

- CRISTIANA TEJO

Miolo AF03.indd 147 9/30/14 11:39

"How are you going to mess with things under the earth without messing with those who live on its surface?"

The technicians tried to calm them:

"The company is only interested in the main vein of crude oil that exists underground."

The Sateré Mawé replied to them:

"Now, yes, none of us wants to take out this petroleum. The earth is like everything that is alive. The petroleum is the blood of the earth."

Social invisibility has various dimensions. But it is roughly the result of an intricate process of repression of what and who does not deserve to be seen, or cannot be seen, recognized, and confronted by society, for various reasons. In broad terms, the social movements that emerged in the 1960s shed light on the mechanisms of exclusion of women, homosexuals, blacks, and Indians who had up to then been introjected in the organization of societies in such a way that they were considered as natural. The inferiority of the subalterns was scientifically gauged and justified, up to the moment that science itself was challenged in its methods by the epistemologies of the South, which pointed out their non-neutrality and non-universality. The struggles for recognition of the so-called minorities have emerged and gained worldwide projection in the last five decades, ensuring more rights and respect, but are nevertheless still in a process of becoming consolidated and gaining social acceptance.

In the Brazilian case, we have also experienced the recovery from long periods of oppression and the violent construction of an ethos. First, the centuries of colonization, and more recently the leaden years of the military dictatorship. Theorist Suely Rolnik has stated that society can take more than thirty years to get over a collective trauma, and this is sometimes only achieved by the second or third generation. Could it be that the time needed to get over the trauma of the military period—in a way that would allow us to really face these scars and elaborate what took place—coincide with the time needed for the distilling of the social

Miolo AF03.indd 148 9/30/14 11:39

demands? What is still repressed in Brazilian society? Who is invisible nowadays? Of all of the so-called minorities in Brazil, perhaps the one that is the most silenced yet today is the Indians. I received this insight upon watching the documentary O sangue da terra, by Aurélio Michiles (1984), about the legal battle fought by the Sateré Mawé against the French oil company Elf Aquitaine, in 1982 and 1983. I became aware that I did not know about this struggle and knew little about what continues to occur with the more than 230 peoples scattered throughout the national territory. This discovery led me to analyze the mechanisms that prevent me from gaining greater awareness about indigenous issues or becoming curious about them. I remembered that the education I received in school was pervaded by a certain historical alienation. I was always taught that the Indians were either very far from me geographically or else existed in the colonial past. I had learned through news sources that there had been demands, but I lacked any real understanding about the motivations for these. Even though I lived in Brazil's capital. Only in 2008, did Law #11,645 make the teaching of indigenous culture and history mandatory in elementary and high school. Since 2007, the indigenous people have enjoyed the right to admission quotas in public universities. Brazilian society is gradually learning to cope with the presence of beings who had historically been relegated to a distant past.

Osangue da terra evidences the repression, the process of silencing and subalternization of the indigenous people and raises an essential question: the importance of video in the indigenous struggles. Michiles was making the documentary Guaraná, olho de gente when the Sateré Mawé asked him to document their battle against the foreign giant: "They felt defenseless to react against the invasion of their lands by the French oil company Elf Aquitaine, prospecting under a no-risk contract from Petrobras and thus feeling at ease, coming with nearly five hundred men armed with dynamite and chainsaws. For the Sateré Mawé the end of the world had arrived," recalls the filmmaker. The Indians understood that in a world mediated by images, transmitted mainly by television, the most effective

Miolo AF03.indd 149 9/30/14 11:39

way to fight was through the media, and they had to "arm themselves" with the white man's weapon. The *Porantim*—the first "book" of this people—uses graphic inscriptions on wood to tell about more than three hundred years of historical feats carried out by their ancestors, related to the myths of their origin and of war. It tells, for example, about the Cabanagem, the separationist movement of Amazonia (1833–1839), in which there was significant participation of the Sateré Mawé, together with the Munduruku, Torá, and Mura. After confronting the so-called *tropas de resgate* [expeditions for capturing Indian slaves during the colonial period], efforts aimed at their conversion to Catholicism, the invasion of rubber tappers, gold miners, and road builders, they noticed that new foreigners were arriving. Who were they? What did they want?

The first invasion that Elf Aquitaine made in the lands of the Sateré Mawé was in August 1981. Without requesting permission or asking the local population how they felt about it, 520 workers cleared fifteen kilometers of forest in search of petroleum. The damage was estimated at Cr\$50 million. For the first time, the Indians sought redress in the Brazilian court system. "Three hundred years ago, the Indians fought with bows and arrows. Now it is in the courts... We are going to use the law of the white man," one of the chiefs stated. The indemnification awarded on March 11, 1982, was Cr\$5 million. Once again, without permission, Elf went into the Sateré Mawé territory on August 12, 1982, this time with five hundred workers who cleared 144 kilometers of forest. They set fire to the forest and opened clearings with bombs. Indian dwellings, called ocas, were hit; a number of important plant species, including pau-rosa (Aniba rosaeodora), copaíba (Copaifera officinalis), lianas, and leaves for rolling flour were damaged. The Indians filed suit in federal court asking for Cr\$80 million and, once again, they received 10 percent of the requested value.

After discovering that there was no oil that could be extracted from the prospected areas, Elf Aquitaine abandoned the area without removing the bombs or even reporting their location to the Brazilian

Miolo AF03 indd 150 9/30/14 11:39

government. Various Indians found some of the bombs, and not knowing about dangers posed by the radioactivity of cesium 137, began to use it to cure wounds, to kill ants, and for other uses. The impact on the natural environment was never studied and the tragedy received little coverage in the mass media, since it was stifled by the military government. It is speculated that the episode of the Sateré Mawé with the cesium might have been as serious as what happened in Goiânia, four years later, even though it received almost no attention. The indigenous lives are imputed a lower value than urban lives, there obviously being a hierarchy of value, as we are reminded by the work *Zero Cruzeiro*, by Cildo Meireles. Elf's harmful action was not considered a crime by the Brazilian government in order not to unsettle the relations between Brazil and France.

By way of video, we become aware of this story and of many others that have been told as well. Since 1986, the project Video in the Villages, by anthropologist and filmmaker Vincent Carelli, has been a tool of empowerment for the indigenous peoples. By means of audiovisual resources and a filmmaking production carried out in partnership with the Indians themselves, videos are made which collaborate towards strengthening their identities, and their territorial and cultural assets. Since 1997, more than 130 villages have received courses, workshops, and equipment for the recording and exhibition of videos, motivating each people to use video in its own way, amplifying its own voice. More than seventy videos have been made by indigenous filmmakers and many have received national and international awards, generating a very rich material that presents multifaceted dimensions of indigenous life. This entire collection of work is available online to whoever is interested in the indigenous question. But since invisibility has its own dynamics, perhaps it will take some more years for Brazilian society to be able to actually get past its repression in regard to the indigenous peoples.

- CRISTIANA TEJO

Miolo\_AF03.indd 151 9/30/14 11:39

#### WALID RAAD

# The Loudest Muttering Is Over: Documents from The Atlas Group Archive, 2003

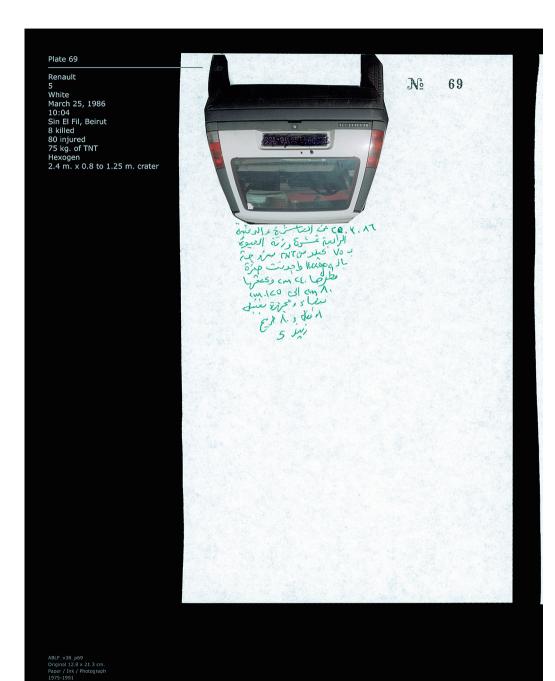
Vídeo, 1h13'18". Registro de performance Video, 1h13'18". Performance recording

Miolo\_AF03.indd 152 9/30/14 11:39

WALID RAAD (Chbanieh, Líbano, 1967. Vive em Beirute, Líbano) é um artista que trabalha com novas mídias. Professor assistente de arte na universidade Cooper Union (Nova York), sua obra compreende vídeo, fotografia e ensaios literários. Sua obra em vídeo foi exibida na DocumentaII (Kassel), na Bienal de Veneza, na Bienal do Whitney (Nova York) e em numerosos espaços na Europa, Oriente Médio e América do Norte. Walid Raad integra a Arab Image Foundation (www.fai.org.lb) e é cofundador do The Atlas Group (www.theatlasgroup.org).

WALID RAAD (Chbanieh, Lebanon, 1967. Lives in Beirut, Lebanon) is a media artist and an assistant professor of art with Cooper Union (New York). Raad's works to date include video, photography, and literary essays. His media works have been shown at Documentall (Kassel), The Venice Biennale, The Whitney Biennial (New York), and numerous venues in Europe, The Middle East, and North America. Walid Raad is also a member of the Arab Image Foundation (www.fai.org.lb) and a founding member of The Atlas Group (www.theatlasgroup.org).

Miolo\_AF03.indd 153 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 154 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 155 9/30/14 11:39

The Loudest Muttering Is Over é uma performance-palestra de noventa minutos do artista Walid Raad. É um vídeo que não é videoarte, mas uma videoaula; uma performance, mas também um documento no qual ele explica a história dos arquivos do Atlas Group. O Atlas Group foi fundado por Walid em 1999. A palestra é proferida pelo próprio artista, em um ambiente típico de palestras: sentado junto a uma mesa, na semipenumbra, diante da plateia, o artista-palestrante mostra uma série de materiais de arquivo. Não fica claro se o Atlas Group é um grupo, ou seja, se há mais alguém envolvido nele além de Raad. De todo modo, o nome sugere uma abordagem diversificada da história recente de um país: o Líbano. Filmes e material fotográfico, assim como ensaios literários, propõem leituras específicas de fatos históricos, da memória que eles deixaram, das imagens que temos ou que perdemos. Enfatizando o período das guerras civis libanesas, entre 1975 e 1991, a obra trata da própria noção de acesso ao passado, e também de compaixão coletiva, traumas e da capacidade de usar a ficção para reconstruir nosso passado e encontrar uma nova linguagem para enfrentar o futuro.

A palestra consiste na apresentação de slides, páginas de cadernos e trechos de vídeo como artefatos históricos atribuídos a fontes anônimas imaginárias ou personagens inventados, como o Dr. Fadl Fakhouri, eminente especialista em história libanesa, ou Souheil Bachar, ex-refém. Mas ficamos também com a impressão de que o material e os documentos apresentados por Walid Raad são verdadeiros. Alguns são, outros são imaginários, produtos do entendimento complexo que ele tem da prática artística como manifestação da posição política do artista, e algo que faz pensar. Não há dúvida de que esses recortes são inspirados por fatos reais, por milhares de histórias individuais e arquivos de imagens, pelas circunstâncias complexas e pelos objetos que compõem uma época em particular e sua interpretação. Elementos como o carro-bomba usado durante as guerras libanesas, confrontados com imagens de corridas de cavalos, contribuem para criar uma nova consciência do espaço produtivo que emerge entre fato e ficção, entre vida e vida na guerra, entre a memória vista como um mecanismo que registra e memória vista como uma faculdade mental que nunca cessa de produzir novos mundos.

Ao colocar a questão sobre o que é a realidade, Walid Raad parece propor uma textura com a qual não podemos concordar, mas com a qual

— 156 —

devemos lidar. Precisamos nos submeter à reconstrução completa de conceitos básicos que usamos na realidade cotidiana – tempo, matéria, espaco, luz – para podermos usá-los ao definir novas situações, tanto dentro quanto fora de um determinado contexto. Vivemos nossas vidas mergulhados em categorias. Se quisermos usar essas categorias para interrogar a realidade, assim como um advogado interroga uma testemunha, devemos imaginar novos modos de fazê-lo; até, por exemplo, usando fotografia ou filme como meios não de refletir o real, mas de inventá-lo. É aí que entra a arte; a arte e a prática artística oferecem uma nova dramatização dessas categorias, dando-lhes outras funções, outra vida. Os artistas são pioneiros em criar novas formas de conexão entre universos que não parecem ter nada em comum. Walid Raad apresenta, nessa palestra, seu trabalho – o trabalho de um coletivo inovador – como forma de pesquisa artística. Pesquisa artística, aqui, refere-se ao esforço de reconhecer a importância e explorar as consequências da seguinte afirmação: o significado não emerge da história, mas da ficção. Ao fazê-lo, Walid Raad dá nome a um esforço, não a um método. Quando falamos de pesquisa artística, não estamos nos referindo ao fato de muitos artistas se dedicarem a pesquisas exaustivas antes de fazer uma obra. Tampouco devemos confundir pesquisa artística com a aproximação entre a arte contemporânea e as ciências sociais e seus métodos. Esse termo foi criado principalmente para nos alertar para o fato de que a arte também se tornou um fenômeno quântico. Isto é, o princípio da indeterminação também vale nas ciências sociais, na estética e na filosofia. No próprio ato de observar, nós alteramos aquilo que observamos. Nenhuma teoria, filosofia ou crítica pode aspirar a determinar o que é a arte. É simplesmente ridículo questionar se a arte existe ou não, mas obrigá-la a falar uma única língua, a língua da reconstrução histórica, é tristemente grosseiro.

Essa apresentação-palestra-performance-documentário rompe as tradicionais distinções hierárquicas entre teoria e ação, entre crítica e criação, tão estéreis. O artista apresenta diante de nossos olhos a óbvia necessidade de pensarmos um modo mais eloquente de conceber o movimento estético-cognitivo que oscila entre a produção da arte e a gramática da teoria, a gramática da história.

- CHUS MARTINEZ

The Loudest Muttering Is Over is a ninety-minute lecture-performance by the artist Walid Raad. The video is not video art, but a video lecture; a performance but also a document in which he explains the history of the archives of The Atlas Group. The Atlas Group, founded by Raad in 1999. The artist himself gives the lecture, in a prototypical lecture environment: seated at a table, in a semidark environment, the lecturer-artist faces the audience while he shows a series of material from the archive. It is not clear whether the Atlas Group is a group, meaning if anybody else but Walid Raad is behind it. In any case, the name refers to a diversified approach to the recent history of a country: Lebanon. Film and photo materials, as well as literary essays propose a specific reading of historical facts, of the memory they left behind, of the images we do have or have lost. Emphasizing the period of the civil wars in Lebanon, between 1975 and 1991, the work is concerned with the very notion of access to the past, and also with collective empathy, trauma, and the ability to use fiction to reconstruct our past and find a new language to face the future.

The lecture consists of presenting photographic slides, pages from notebooks, and videotape excerpts as historical artifacts attributed to imaginary anonymous sources or invented characters such as Dr. Fadl Fakhouri, a leading historian of Lebanese history, or Souheil Bachar, a former hostage. But one is also under the impression that the material and documents presented by Walid Raad are real. Some are, some others are imaginary, products of his own complex understanding of art practice as a thought-provoking performance of the artist political position. There is no doubt that these findings are inspired by the actual facts, by the thousands of individual stories and image archives, by the complex circumstances and objects that compose a particular given time and its interpretation. Taking elements like the car bomb used during the Lebanese wars and confronting them with images of horse racing contributes to a new awareness on the productive space that emerges between fact and fiction, life and life under war, memory as a recording device or memory as the faculty of the mind that never stops producing new worlds.

Miolo AF03 indd 158

In posing the question of what reality is, Walid Raad seems to propose a texture we cannot agree on, but only sense with. We need to undertake a thorough reconstruction of the basic concepts that we use in everyday reality-time, matter, space, light-so that we can use them to define new situations both inside and outside its given context. We live our lives immersed in categories. If we want to use those categories to question reality, just as a lawyer questions a witness, we must imagine new ways of doing so, even by using photography or film as a means not of reflecting the real but of inventing it. And that's where art comes in; art and the art practice offer a new dramatization of those categories, endowing them with other functions, another life. Artists are pioneers when it comes to creating new forms of connectivity between realms that seem to have nothing in common. In this lecture, Walid Raad presents his work-the work of an innovative collective group—as a form of artistic research. Artistic research here has to do with the effort to recognize the importance and explore the consequences of the following statement: meaning does not emerge from history but from fiction. In so doing, Walid Raad names an effort, not a method. When we speak of artistic research, we are not speaking of the fact that many artists engage in exhaustive research before making a work. Nor should we confuse artistic research with contemporary art's proximity to the social sciences and their methods. The term has been coined, rather, to alert us to the fact that art has also become a quantum phenomenon. That is, the principle of indetermination is also operative in the social sciences, aesthetics, and philosophy. In the very act of observing, we alter what we have observed. No theory, philosophy, or criticism can aspire to determine what art is. It is simply ridiculous to question whether art exists or not, but forcing it to speak a single language, that of historical reconstruction, is sadly impudent.

This presentation-lecture-performance-documentary breaks the traditional hierarchical distinctions between theory and action, between criticism and creation, so sterile. The artist presents in front of our eyes the obvious need to think of a more eloquent way of conceiving the aesthetic-cognitive back-and-forth movement between the production of art and the grammar of theory, the grammar of history.

- CHUS MARTINEZ

## AKRAM ZAATARI

## In This House, 2004

Vídeo, 30'19" Video, 30'19"

Miolo\_AF03.indd 160 9/30/14 11:39

AKRAM ZAATARI (Sídon, Líbano, 1966. Vive em Beirute, Líbano) trabalha com fotografia, filme, vídeo, instalação e performance. Sua obra explora a forma como as imagens são construídas e lida com questões de representação, identidade e desejo. Um dos fundadores da Fundação Árabe da Imagem, participou da Trienal de Turim (2008), das bienais de Istambul (2011), Veneza (2007) e São Paulo (2006), e da dOCUMENTA (13) (Kassel, 2012), e mostrou a individual *Projects 100: Akram Zaatari* no MoMA de Nova York (2013). Seus trabalhos integram as coleções da Tate Modern, Londres, e do Centre Georges Pompidou, em Paris.

AKRAM ZAATARI'S (Sidon, Lebanon, 1966. Lives in Beirut, Lebanon) photographs, films, videos, installations, and performances explore the state of image-making and deal with matters of representation, identity, and desire. He is a cofounder of the Arab Image Foundation. He took part in the Turin Triennale (2008); the Istanbul (2011), Venice (2007), and São Paulo (2006) biennials; and the dOCUMENTA (13) (Kassel, 2012). Recent solo shows include *Projects 100: Akram Zaatari*, MoMA, New York (2013). His work is represented in the collections of Tate Modern, London, and Centre Georges Pompidou, Paris.

Miolo\_AF03.indd 161 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 162 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 163 9/30/14 11:39

Akram Zaatari é um artista fundamental para compreender a complexidade da produção, da circulação e dos arquivos de memórias na sociedade contemporânea. Seu trabalho se formalizou em videoarte, instalações e publicações, que dão conta de posições individuais entendidas como uma opção política: aquela que salvaguarda a diversidade como forma de resistir às distorções que as representações históricas tendem a sofrer, uma vez imersas na aparente simplicidade do coletivo, da ideia de massa indiferenciada que está nos clichês e nas leituras preconcebidas. Por causa deste trabalho, tornou-se um dos fundadores da Arab Image Foundation, grupo que se dedica a preservar documentos fotográficos do Oriente Médio e do Norte da África.

Os espaços de conflito, nos quais a negociação coletiva da memória individual manifesta maior complexidade, têm sido seu foco central de pesquisa: a resistência política, a vida dos militantes após a militância, o legado da esquerda nos lugares onde ela perdeu força administrativa, as intimidades entre homens nas sociedades homofóbicas. Sobretudo, ele mostra uma forma peculiar e concreta de relato, por meio de cartas que foram retidas ou bloqueadas antes de chegar a seu destino original.

In This House é particularmente significativa para compreender a complexidade das estratégias narrativas do artista. O vídeo é centrado na história de Ali Hashisho, fotojornalista que militou na resistência libanesa junto ao Partido Democrático Popular do país e liderou uma milícia que ocupou por seis anos uma casa de cristãos em Ain el Mir. A

Miolo AF03,indd 164 9/30/14 11:39

casa foi invadida pelas milícias pró-palestinas após a retirada das tropas israelitas de Sídon, em um momento em que novas frentes de batalha se desenhavam no mapa. Quando as milícias foram desmanteladas, em 1992, Ali Hashisho escreveu uma carta e a enterrou dentro de uma carcaça de explosivos no jardim da casa. Seus destinatários seriam os proprietários, quando regressassem, após o conflito. Se a guerra é esse espaço--tempo significativo no qual as exceções à circulação social de imagens e textos adquirem legibilidade especial, também é o lugar onde se produz o que Ariella Azoulay chama de "o contrato civil da fotografia": se a fotografia é a complexa série de relações entre os indivíduos e o poder que os governa, também é a forma como as pessoas se relacionam umas com as outras por meio de táticas que controlam esse poder. A cidadania, como contrato civil, se forma, para Ariella Azoulay, nesse vir a ser de quem produz uma fotografia ou é objeto dela. A imagem que documenta o real abre um espaço de negociação entre os membros de uma coletividade; graças a essa qualidade, o significado do que é documentado acaba sendo uma produção coletiva.

O filme de Akram Zaatari cria um dispositivo complexo para representar a formação desse contrato civil. A tela se divide em registros documentais diversos: a voz em off do próprio artista narra as vicissitudes de uma investigação sobre registros de uma entrevista de Ali Hashisho e imagens documentais do lugar no tempo da guerra. Então o centro da tela é ocupado por imagens das escavações do terreno da casa em busca

Miolo AF03,indd 165 9/30/14 11:39

da carta; ouvimos testemunhas que estão fora do quadro comentando a ação, e um menu indica quem são as pessoas que falam. Em meio a uma narrativa de suspense, a busca da carta permite apresentar uma cena singular: autoridades policiais e civis, os Dragher (a família proprietária), os vizinhos e o próprio artista (que acrescenta comentários críticos, pessimistas, divertidos ou apenas curiosos), enquanto um operário cava.

A ausência física, no lugar, de Ali Hashisho (que, ao mesmo tempo, orienta as buscas da carta por telefone), assim como o fato de a família e as forças da lei negarem permissão para a filmagem, permitem uma leitura iconoclasta, e, portanto, mais profunda, das relações entre as pessoas implicadas no espaço histórico que vai do abandono da casa à recuperação, no tempo de paz, passando pela ocupação da milícia. O encontro final produz o clímax, a definitiva união civil, na qual o episódio jocoso se torna o detonador de uma história maior: a carta é um pedido de desculpas do miliciano pela ocupação da casa. Nela, ele demonstra gratidão aos moradores que a abandonaram, mas também os adverte sobre seu respeito pela conservação do lugar como propriedade.

O contrato civil se produz fora da imagem no suspense ante a incapacidade de localizar a carta na escavação: uma carta de uma pessoa dirigida a destinatários definidos, ligados a seu emissor por terem, em tempos históricos diferentes, habitado o mesmo lugar. Todas as testemunhas se convertem em participantes ativos por meio dessa apresentação e pela localização de cada voz, identificada na tela em um texto maior. O pro-

Miolo AF03,indd 166 9/30/14 11:39

cedimento fílmico dá forma à desconfiança na imagem como testemunha ou prova: o filme converte os pontos cegos que não se podem filmar em uma animação por silhuetas que apresenta um *dramatis personae* com os personagens implicados. Charbel Dragher, por exemplo, é o pai de família apenado pela carcaça de explosivos, temeroso que seu pertencimento à minoria cristã no local traga para ele problemas por uma resistência que só aconteceu por acaso em seu lar. O encontro da carta dirigida precisamente a ele acaba por obrigar uma reconciliação emocional com as consequências e o devir da história, uma marca afetiva que detona o passado como uma construção comum que gera a verdadeira convivência civil no presente.

A função de Akram Zaatari nesse filme é provocar o descobrimento. Ali Hashisho buscava o triunfo do pobre e a abolição da exploração do homem pelo homem, militava contra o deslocamento e a violação forçada da dignidade das pessoas, incluindo a proteção da sua propriedade. A rotina diária, do dia a dia, o habitar, fica desvelada porque os motivos de guerra são precisamente a ocupação da terra, da localização, do lugar. A casa, nesses termos, converte-se em um espaço político, de convivência necessária, onde o privado devém político pela própria memória de existência, pelas forças da história perante as quais cada indivíduo responde em uma participação comum. Como coloca o próprio artista: "A terra é o arquivo definitivo. Presumimos que contenha um número ilimitado de dados, que esperam para ser decodificados".

- MANUEL SEGADE

Miolo\_AF03.indd 167 9/30/14 11:39

Akram Zaatari is a fundamental artist for understanding the complexity of the production, circulation, and archives of memory in contemporary society. His work has formalized into pieces of video art, installations, and publications through which he has accounted for individual positions understood as a political option: that which safeguards diversity as a means of resisting the distortions that historical representations can undergo once they are immersed in the apparent simplicity of the collective, the undifferentiated mass legible in clichés and preconceived readings. In This House has led him to become one of the founders of the Arab Image Foundation, dedicated to the preservation of photographic documents from the Middle East and Northern Africa. He has mainly focused his investigation on spaces of conflict, where the collective negotiation of individual memory exhibits greater complexity, where he confronts political resistance, the life of militants after their militancy, the legacy of the left in places where it has lost administrative power, intimacies among men in homophobic societies, and, above all, a peculiar and specific kind of story, one told through letters that have been delayed or blocked before reaching their natural destination.

In This House is a crucial piece for understanding the complexity of his narrative strategies. The video tells the story of Ali Hashisho, a photojournalist who joined the resistance with the Democratic Popular Party of Lebanon, and led a militia that occupied a household in Ain el Mir, in the border region, after the retreat of Israeli troops from Sidon. They took refuge in the house for six years, after its Christian

Miolo AF03,indd 168 9/30/14 11:39

occupants were forced by pro-Palestinian militias to abandon it, while new battle lines were being drawn on the map. In this house, when the militias were disbanded in 1992, Ali Hashisho wrote a letter that he buried in the garden, inside an explosives casing: it was addressed to the owners, who would find it upon their return, after the conflict. If war is that meaningful space-time where the exceptions for the social circulation of images and texts acquire special legibility, it is also the location of the unfolding of what Ariella Azoulay calls "the civil contract of photography": if photography is the complex series of relations between individuals and the power governing them, it is also, simultaneously, the way people relate to each other by means of tactics that control that power. According to Ariella Azoulay the citizenship, as a civil contract, is formed in that coming to be of whoever is taking a photograph or is the subject of it. The image that documents the real opens up a space of negotiation between the members of a group. In that capacity, the meaning of what is documented is also a collective production.

The film by Akram Zaatari creates a complex device to represent the formation of that civil contract. The screen is split into diverse documentary modes: the artist's off-screen voice narrates the vicissitudes of an investigation into the recordings of an interview with Ali Hashisho, and different photographs documenting the place and time of the war; then, the middle of the screen is occupied by the process of digging on the premises in search of the letter with off-camera witnesses who are heard commenting on the action in real time, while a

Miolo AF03.indd 169 9/30/14 11:39

menu indicates who the speakers are. The discovery of the letter, in a suspenseful narrative, enables the introduction of a singular scene: the police and civilian authorities, the Dragher family, who are the owners, the neighbors—and the artist himself, who adds commentaries ranging from critical to pessimistic, funny, or merely curious—as a worker carries out the excavation.

Ali Hashisho's missing physical presence at the site, while he gives instructions for the discovery by telephone, the denial of a permit for shooting on the part of the family who owns the house, and even on the part of law enforcement officers, enables a reading that is iconoclastic, and therefore deeper, of the relationships between the people involved in that historical space, from the abandonment of the house to its recovery in peaceful times, and including its occupation by the militia. The final encounter creates the climax, the definite civil bond, in which the anecdote becomes the detonator for a bigger story; the letter is an apology from the militiaman for the occupation of the house, including a show of appreciation for those who abandoned their house, but also a warning about their respect for the conservation of the place as property.

This civil contract is produced off camera in the suspense caused by the inability to locate the letter during the excavation: a letter from a person to some defined addressees, linked to the sender for having inhabited a single place in historic times. All the witnesses become active participants through that presentation and through the location of

Miolo\_AF03.indd 170 9/30/14 11:39

each voice, identified on screen, in larger text. The filmic procedure lends form to the mistrust in image as witness or proof: the film turns the blind spots that cannot be filmed into an animation through silhouettes that present *dramatis personae* with the people involved. Charbel Dragher, for example, is the father who is distraught over the explosives casing, fearful that his belonging to the Christian minority in the area will bring him problems owing to a resistance that only occurred by chance in his house. The finding of the letter addressed precisely to him ultimately obligates an emotional reconciliation with the consequences and unfolding of the story, an emotional mark that detonates the past as a common construction that generates true civil coexistence in the present.

In this film Akram Zaatari aims to provoke discovery. Ali Hashisho was seeking the triumph of the poor and the abolition of the exploitation of man by man. He fought against displacement and the forced violation of people's dignity, including the protection of their property. The everyday routine of habitation is exposed because the motives of war are precisely the occupation of land, of location, of place. The house, in these terms, becomes a political space of necessary coexistence, where the private sphere is politicized by the very memory of existence, and by the forces of history, to which every individual answers, in a common partaking. As the artist himself considers, "The earth is the ultimate archive. It presumably contains unlimited data, waiting to be decoded." — MANUEL SEGADE

— 171 —

## DAN HALTER

# Untitled (Zimbabwean Queen of Rave), 2005

Vídeo, 3'48"

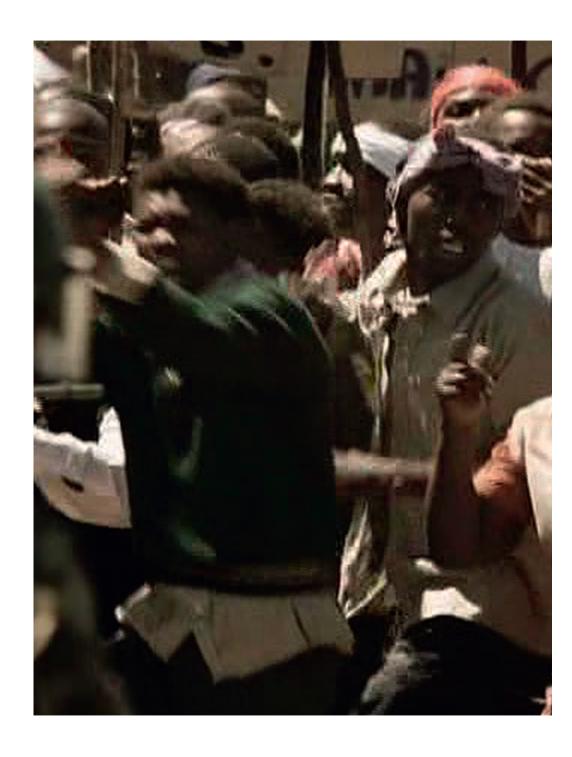
Video, 3'48"

Miolo\_AF03.indd 172 9/30/14 11:39

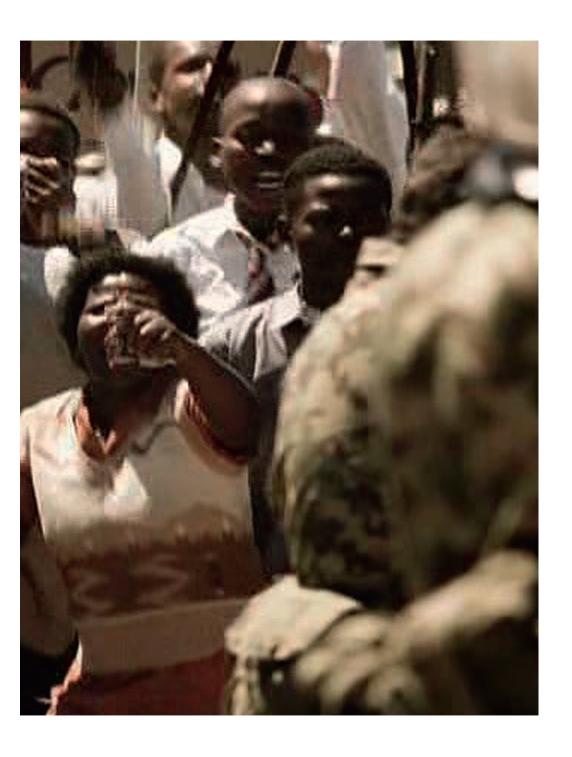
DAN HALTER (Harare, Zimbábue, 1977. Vive na Cidade do Cabo, África do Sul) é artista. Seus vídeos, instalações e objetos servem-se de elementos apropriados da cultura africana para falar da erosão dos direitos humanos no continente. Participou da 3ª Trienal de Guangzhou (China, 2010), da 10ª Bienal de Havana (Cuba, 2009), e de exposições coletivas e individuais na África do Sul, Itália, Alemanha e Brasil. Foi premiado com uma residência no Capacete, Rio de Janeiro, pelo 16º Festival Sesc Videobrasil (2007).

DAN HALTER'S (Harare, Zimbabwe, 1977. Lives in Cape Town, South Africa) videos, installations, and objects often employ elements appropriated from African culture in order to discuss the erosion of human rights in the continent. He featured in the 3rd Guangzhou Triennial (China, 2010), the 10th Havana Biennial (Cuba, 2009), and group and solo shows in South Africa, Italy, Germany, and Brazil. He won a residency prize, at the 16th Festival Sesc\_Videobrasil (2007), which he undertook at Capacete, in Rio de Janeiro.

Miolo\_AF03.indd 173 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 174 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 175 9/30/14 11:39

Quando os homens morrem, eles entram para a história. Quando as estátuas morrem, elas entram para a arte. Esta botânica da morte é o que nós chamamos de cultura<sup>1</sup>.

#### - CHRIS MARKER

Em 1953, Chris Marker e Alain Resnais realizam As estátuas também morrem, curta-metragem no qual analisam a forma como a cultura francesa se relaciona com a cultura africana. O filme descreve como as modalidades de exposição dos objetos artísticos africanos na França os esvaziam de sentido e valor, separando-os dos usos e costumes cotidianos a que pertencem e suspendendo-os num limbo artificial tornado instrumento de domínio e submissão. A expressão "a morte das estátuas" refere-se à forma como a contextualização dos artefatos que é imposta no interior da cultura francesa leva à impossibilidade de qualquer tipo de relacionamento genuíno com os objetos e, consequentemente, com sua cultura de origem. Ao utilizar como leitmotiv esse processo de incorporação e apropriação, As estátuas também morrem problematiza todo um contexto relacional, decodificando uma série de entendimentos, percepções, gestos e eventos que habitualmente são observados como normais. Este método arqueológico traz à superfície os princípios mais ou menos visíveis que definem, ainda hoje, o relacionamento entre África e ocidente, e que se baseiam, de uma forma genérica, numa concepção hierarquizada da realidade geopolítica internacional. Num primeiro momento, As estátuas também morrem ilustra o trânsito artístico de sentido único entre Europa e África, mas seu universo fértil permite entender o filme como uma reflexão mais abrangente sobre a circulação internacional de cultura e, em particular, sobre a forma como esses sis-

Miolo\_AF03.indd 176 9/30/14 11:39

temas de transmissão se baseiam em termos desiguais que descontextualizam os elementos menos resistentes.

Cinco décadas mais tarde, Untitled (Zimbabwean Queen of Rave), de Dan Halter, parece mover-se num território semelhante. O vídeo cruza imagens de manifestações na África e de festas rave no Reino Unido, acompanhadas pelo sucesso da dance music Everybody's Free (To Feel Good), de Rozalla, lançado em 1991. Tal como no filme de Marker e Resnais, Halter cruza as duas realidades, africana e ocidental, utilizando uma edição dinâmica que lembra os scratch vídeos ingleses dos anos 1980, que introduziram a apropriação de diferentes materiais de arquivo, misturados ao ritmo de música pop. O vídeo partilha com As estátuas também morrem o interesse pela circulação das imagens, especialmente a forma como esse processo de remidiação<sup>2</sup> pode silenciar algumas dimensões dos objetos retratados, substituindo-as por entendimentos mais confortáveis para a cultura que as incorpora. No entanto, *Untitled (Zimbabwean Queen of Rave)* não se centra na questão colonial descrita em As estátuas, mas antes num território mais complexo e multidirecional. Tal como Marker e Resnais, Halter analisa o processo de remidiação de discursos alternativos que possam questionar as narrativas dominantes, mas identifica a condição contemporânea como um espaço onde já não são apenas vozes não ocidentais que lutam por aceder aos mecanismos de representação e circulação: cinco décadas mais tarde, qualquer posição dissonante tem dificuldade em controlar a forma como é representada.

Untitled (Zimbabwean Queen of Rave) indica que essas dinâmicas independem de seu lugar de origem; venha de onde vier, qualquer tendência que problematize o status quo é apropriada e reconfigurada

Miolo\_AF03.indd 177 9/30/14 11:39

de acordo com o discurso vigente. É esse fator que explica a confusão criada, no vídeo, entre as imagens de protesto e de festa. Halter cria um paralelo entre as duas situações, sublinhando como ambas são submetidas a procedimentos de recontextualização que retiram seu potencial de confronto. O movimento rave marca uma recusa do estilo de vida vuppie que emerge durante a década de 1980, tal como nos anos 1960 os hippies, que, de certa forma, podem ser vistos como antecedentes dos ravers, recusaram a concepção de sociedade nascida no pós-Segunda Guerra Mundial. Em ambos os movimentos, a dimensão hedonista convive com um forte componente contestador: dancar, celebrar e explorar estados mentais sob o efeito de drogas como formas de rejeição do modelo social em vigor. No entanto, a imagem projetada por estes dois movimentos esvazia-os de qualquer carga reivindicativa, reduzindo-os a meras tendências passageiras, próprias das camadas jovens da sociedade, traduzidas como modalidades de consumo visíveis nas suas escolhas de vestuário, música ou substâncias. Os movimentos de contestação na África, de forma semelhante, são também recorrentemente representados como eventos quase aleatórios, desprovidos de verdadeiras causas ou motivações e, por vezes, retratados como explosões quase bárbaras de violência desregrada, um processo que resulta na perda de seu potencial político e de contestação.

No seu website, Halter assinala os conceitos de *fabric* (tecido) e *fabrication* (construção, fabricação ou invenção) como ideias essenciais na sua obra. Em *Untitled* (*Zimbabwean Queen of Rave*), o artista escolhe uma utilização mais sutil ou metafórica dessas imagens em relação a outros trabalhos: o tecido aqui resulta da junção de diversos elementos imateriais (as imagens de diferentes origens que retratam

Miolo AF03.indd 178 9/30/14 11:39

dois tipos de situação). A fabricação emerge do processo no qual esses materiais são transformados em outras entidades, reconfigurados em função de leituras externas às suas realidades intrínsecas. Pode ainda acrescentar-se a ideia de tecido social, um conjunto feito de vários elementos individuais que decidem se relacionar criando uma sociedade. Na última cena do vídeo a câmara move-se do interior das imagens para o seu exterior, mostrando um conjunto de televisores que emitem diversas cenas de festa e contestação semelhantes às vistas durante o vídeo. A liberdade intrínseca da dança enquanto protesto e do protesto enquanto dança é enquadrada pelo retângulo televisivo, tornado metáfora do processo de apropriação e recontextualização em curso. Halter parece querer ilustrar o caráter externo, estéril e artificial desses retratos, bem como seu entendimento do retângulo televisivo como personificação dos instrumentos de produção e fixação de narrativas dominantes. Ao iluminar os processos que ainda hoje silenciam representações dissonantes, Untitled (Zimbabwean Queen of Rave) parece dar uma outra vida a essas imagens, explorando seu potencial e dotando-as de novos movimentos, para que as estátuas não precisem continuar a morrer.

#### -JOÃO LAIA

- 1 Primeira frase do filme Les Statues Meurent Aussi (1953) de Chris Marker e Alain Resnais. Roteiro escrito por Chris Marker. Tradução do autor. No original: "Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture".
- 2 O termo "remidiação" refere-se ao processo de retransmissão e reconstrução gradual ao qual se submetem as imagens, narrativas e discursos que circulam pelo universo midiático.

Miolo AF03 indd 179

9/30/14 11:39

When men die, they enter into history. When statues die, they enter into art. This botany of death is what we call culture.

#### - CHRIS MARKER

In 1953, Chris Marker and Alain Resnais made Statues Also Die, a short film that analyzes how French culture relates to African culture. The film describes the process by which the modes of presenting the objects in France empty them of value and meaning. They are disconnected from their context, separated from the day-to-day practices to which they belong, and suspended in an artificial limbo, thus transforming them into tools of domination and submission. The expression "death of statues" refers to the way that the contextualization of artifacts imposed within French culture leads to the impossibility of any sort of relationship with the objects and, consequently, with their culture of origin. By using this process of incorporation and appropriation as a leitmotif, Statues Also Die problematizes an entire relational context, decoding a series of understandings, perceptions, gestures, and events, which are generally observed as normal. This archaeological method uncovers the more or less visible principles that define, yet today, the relationship between Africa and the West, and which are based, in a generic way, on a hierarchized conception of the international geopolitical reality. Initially, Statues Also Die illustrates the one-way artistic transit between Europe and Africa, but its fertile universe allows the viewer to understand the film as a more wide-ranging reflection on the international circulation of images and, in particular, on how this sys-

Miolo\_AF03.indd 180 9/30/14 11:39

tem of transmission is based on unequal terms that decontextualize the less resistant referents.

Five decades later, Untitled (Zimbabwean Queen of Rave), by Dan Halter, seems to operate in a similar territory. The video crosses images of protests in Africa and rave parties in the United Kingdom accompanied by the dance-music hit Everybody's Free (To Feel Good), by Rozalla, released in 1991. As in the film by Marker and Resnais, Halter crosses the African and the Western realities, using a dynamic editing that recalls the English scratch videos of the 1980s, which introduced the appropriation of different video archives, mixed to the rhythm of popular music. Like Statues Also Die, the video is an investigation into the circulation of images, especially into how this process of remediation can silence some dimensions of the objects portrayed, as they are substituted by more comfortable understandings for the culture that incorporates them. Untitled (Zimbabwean Queen of Rave) is not centered, however, on the colonial question described by Marker and Resnais, but rather on a more complex and multidirectional territory. The reality analyzed by Halter continues the analysis of Statues Also Die relative to the movements of the emptying of alternatives that question the foundations of the dominant narratives, but identifies the contemporary condition as a space where it is no longer only non-Western discourses that struggle to conform with the prevailing mechanisms of representation and circulation: five decades later it is difficult for any dissonant position to control the way it is represented.

Miolo\_AF03.indd 181 9/30/14 11:39

Untitled (Zimbabwean Queen of Rave) indicates a geographic independence in these dynamics, where regardless of its geographic origin any trend that problematizes the status quo is appropriated and reconfigured in accordance with the predominant discourse. This is the factor that explains the confusion created in the video between the images of protests and partying. Halter creates a parallel between different situations, underlining how they are both submitted to procedures of recontextualization that remove their potential for confrontation. The rave movement involved a rejection of the yuppie lifestyle that emerged during the 1980s, just as in the 1960s the hippies—which in a certain way can be seen as forerunners of the ravers-rejected the social conception born during the postwar years. In both movements, the hedonist dimension came hand in hand with a strong component of contestation. Partying and exploring mental states under the effect of drugs was a way of rejecting the prevailing social model. The image of the movements that was produced, however, wound up emptying them of any sense of protest or demand, reducing them to nothing more than fleeting youth trends characterized as modes of consumption visible in their choices in regard to fashion, music, or illegal substances. Similarly, the protest movements in Africa are recurrently portrayed as nearly random events, lacking in true causes or motivations, and sometimes portrayed as nearly barbarian explosions of unrestrained violence, a process that also results in the loss of their political potential.

On his website, Halter explains that the concepts of fabric and fabrication are essential ideas in his work. In *Untitled (Zimbabwean* 

Miolo\_AF03.indd 182 9/30/14 11:39

Queen of Rave) the artist chooses a subtler or metaphoric use of these images in relation to other works: here the fabric underscores the junction of different materials (the images from different origins that portray two types of situations), the fabrication emerges in the process by which these materials are transformed into other entities according to external readings of their intrinsic realities. We can also consider the idea of social fabric, of society, a collective made of various individual elements that decide to interrelate. In the video's last scene the camera moves from inside the images to their exterior, showing a set of televisions that picture different scenes of partying and contestation similar to those seen during the video. The intrinsic freedom of dancing as protest and of protest as dancing is framed by the rectangle of the television, transformed into a metaphor for the process of appropriation and recontextualization in action. Halter seems to want to illustrate the external, sterile, and artificial character of these portraits, as well as his understanding of the television's rectangle as a personification of the tools for the production and establishment of dominant narratives. In Untitled (Zimbabwean Queen of Rave) the statues die once again.

-JOÃO LAIA

The first phrase of the film Les Statues Meurent Aussi (1953) by Chris Marker and Alain Resnais. Script by Chris Marker. The original words in French are: "Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture."

Miolo\_AF03.indd 183 9/30/14 11:39

## LIU WEI

# Unforgettable Memory, 2009

Vídeo, 10'17" Video, 10'17"

Miolo\_AF03.indd 184 9/30/14 11:39

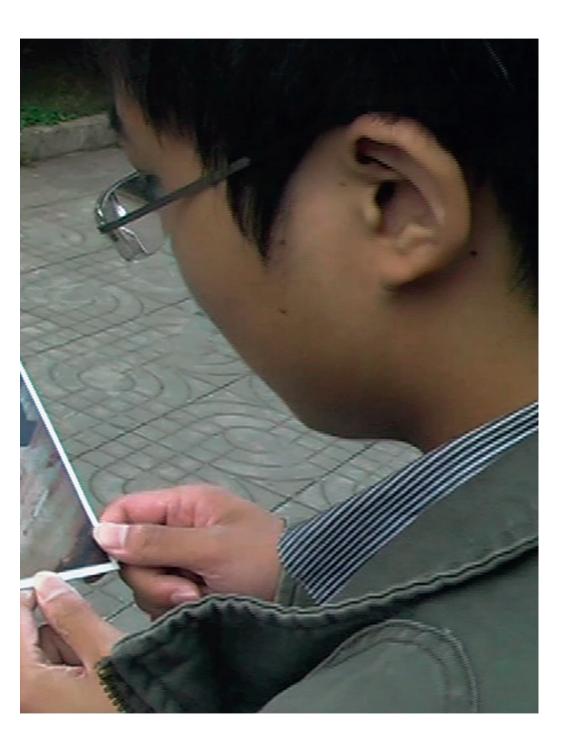
LIU WEI (Hebei, China, 1965. Vive em Pequim, China) transita entre pintura, desenho, vídeo e fotografia em uma pesquisa focada nas mudanças históricas da China no último século. Participou de coletivas como *Opera: Contemporary Chinese Photography and Video*, Smart Museum of Art, Chicago (2014); EXPO 1, MOMA PSI, Nova York (2013); *Video, An Art, A History 1965 – 2010*, Singapore Art Museum, Cingapura (2011); e Bienal de Charjah (2009), além de festivais de cinema, vídeo e documentário, como International Film Festival Rotterdam (2002, 2010), Cinéma du Réel (2006, 2010) e Transmediale (2006).

LIU WEI (Hebei, China, 1965. Lives in Beijing, China) straddles the lines between painting, drawing, video, and photography, focusing his research on the historical changes in China over the past century. He has featured in group shows like *Opera: Contemporary Chinese Photography and Video*, Smart Museum of Art, Chicago (2014); EXPO 1, MOMA PSI, New York (2013); *Video*, *An Art, A History 1965 – 2010*, Singapore Art Museum (2011); and the Sharjah Biennial (2009), and in film, video, and documentary festivals like the International Film Festival Rotterdam (2002, 2010), Cinéma du Réel (2006, 2010), and Transmediale (2006).

Miolo\_AF03.indd 185 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 186 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 187 9/30/14 11:39

"Não podemos morrer hoje." A frase, escrita em uma faixa de protesto rodeada de coroas de flores, traduz o paradoxo dessa narrativa pessoal e coletiva, contada na primeira pessoa pelo cineasta e ativista Liu Wei. O que vemos e ouvimos, o fluxo de imagens, fotografias, os diálogos truncados e ásperos pelas ruas de Pequim funcionam menos como um diário ou narrativa autobiográfica e mais como um manifesto atemporal e trágico: o sentimento de impotência diante da morte, diante do esquecimento, diante das imagens fotográficas e do que restou dos corpos em revolta dos estudantes e manifestantes chineses confrontados com o poder em 1989, na Praça da Paz Celestial.

A narrativa oscila nessa deriva e nesses paradoxos. Para falar de um acontecimento histórico – os protestos contra a corrupção política e a inflação, reprimidos com violência e mortes pelo governo chinês –, Liu Wei parte do mais íntimo e, ao mesmo tempo, coletivo e transpessoal.

O vídeo começa com um corte temporal. E avança por cortes bruscos. Ouvimos o som de tiros e gritos sob uma tela preta e duas palavras: atirador e ambulância. Corte! Vinte anos se passaram desde os dias 3 e 4 de junho de 1989, mas esse tempo é experimentado de formas muito distintas para os diferentes personagens que nos são apresentados; a cronologia se dobra para fazer coincidir passado, presente e devir.

Como o tempo passa e o que resta do passado? Vemos desfilar uma série de fotografias, com imagens de estudantes, cartazes, protestos em muros e faixas, retratos de jovens num cenário de insurgência. A iconografia de protestos e revoltas faz parte de um arquétipo de imagens e memória sobrevivente, uma iconografia global que conecta virtualmente China 1989, Maio de 68 e o Brasil de 2013: o passado que passou, o devir e o presente urgente dos vivos.

Liu Wei começa dizendo que, em vinte anos, os cabelos de sua mãe embranqueceram, fazendo referência a um índice externo e visível da

Miolo AF03.indd 188 9/30/14 11:39

passagem do tempo. Ao mesmo tempo, fala de um passado vivo que deixa marcas indeléveis no seu presente. Conta-nos de sua "quase morte"; e desse estado de morto-vivo, em que não acha sorte ter sobrevivido, diz sentir "um forte sentimento de tristeza por mim mesmo, pela minha inabilidade de fazer alguma coisa diante da morte".

O passado está vivo e dói! O que fazer quando se é o sobrevivente de um massacre que não se quer e não se pode esquecer, e que todos se recusam a lembrar? *Unforgettable Memory* emerge como um experimento e uma intervenção sobre essa memória coletiva apagada artificialmente. Confronta as próprias lembranças de Liu Wei, seu próprio discurso de sobrevivente, sua dor e luto, com a memória social, a memória dissolvida, recalcada, apagada pelo medo, pela censura política, por forças repressivas.

Essas forças, a polícia, o exército, o Estado, aparecem no vídeo de forma sutil, mas enfática, por meio da trilha sonora com sons de tiros que matam. Como sujeito oculto do massacre dos estudantes ou como parte da paisagem turística da cidade – a polícia de ordenamento e monitoramento do espaço urbano.

As forças que massacram e reprimem estão ocultadas – seja no passado de 1989, quando ouvimos apenas os tiros numa tela preta, seja no presente, quando os passantes abordados na rua se recusam a falar dos fatos. A narrativa insiste em fazer ver, dizer, saber.

Uma imagem, uma fotografia, é a senha para acessar a memória e a fala bloqueada pelo medo e pela censura. Trata-se justamente de uma das imagens mais inesquecíveis e icônicas do século 20. Um homem que enfrenta sozinho uma fileira de tanques de guerra na Praça da Paz Celestial dominada pelas tropas chinesas. O gesto de um jovem que para, por alguns instantes, e faz recuar a máquina de guerra do Estado chinês.

O gesto desse jovem assombrou e inspirou o mundo por sua coragem e poesia. Um gesto que reencontramos em diferentes momentos da his-

Miolo\_AF03.indd 189 9/30/14 11:39

tória das lutas. Um gesto localizado e pontual que se tornou icônico e mimético, sobrevivendo numa cadeia e fluxo subterrâneo de desejos na história política dos insurgentes.

Em vez de se deter sobre o factual, os dados, os nomes, o *fait divers*, a foto, intitulada *O rebelde desconhecido*, do fotógrafo norte-americano Jeff Widener, que correu mundo, a imagem funciona como detonador e bloqueador afetivo e político.

Liu Wei confronta essa imagem, em especial – e outras fotografias, ao longo do vídeo –, com um presente em estado de anestesia e silenciamento. Depois de vocalizar sua própria sobrevivência e participação nesse cenário dos protestos, o artista, na sua dor, repassa seu álbum, atlas, coleção de imagens, retratos, de forma recorrente, indo e voltando para as mesmas imagens, em busca de uma narrativa afetiva sobre o massacre do exército contra os manifestantes do Movimento pela Nova Democracia na China.

E o que vemos? Diante desse gesto de rebeldia e resistência, um homem sozinho enfrentando os tanques; diante de uma imagem que se tornou parte do imaginário político das lutas, defrontamo-nos com o medo e a recusa em falar. Liu Wei aborda passantes nas ruas e indaga sobre o sentido daquela imagem. "Você se lembra desta fotografia?", pergunta. "Você a reconhece?", "Sabe o que ele estava fazendo?", "Quer falar sobre isso?". E as respostas se repetem, sempre negativas e evasivas. "Não sei o que é", "Não lembro", "Não quero falar sobre isso", "Nada pode ser dito", "Não sei", "Política é um tema sensível", "Eu era muito jovem". Não existe cumplicidade, solidariedade, luto ou dor. Diante da imagem, todos se calam ou fogem da câmera e de suas próprias lembranças.

As imagens tornam-se, então, testemunha de um outro mundo, testemunhas da "hipocrisia e fraqueza", diz o narrador, dos que se recusam a falar e se recusam a lembrar. A negação da imagem e do passado abre a

Miolo AF03.indd 190 9/30/14 11:39

necessidade de contar a história e de dar nomes e identidade aos rostos anônimos dos jovens que foram mortos.

Tendo fracassada a convocação para fazer lembrar, a partir de uma imagem inesquecível e icônica, Liu Wei toma para si a tarefa da memória social, de nomear, referir, narrar, fazer o luto das mortes de ativistas, manifestantes, estudantes do Movimento pela Democracia na China.

Nomear as imagens: Yuan Li, 29 anos, engenheiro, morto no dia 3 de junho de 1989; Duan Chang Long, 24 anos, químico, morto com um tiro no peito. Vemos seus rostos em retratos 3 × 4, na lápide de suas tumbas, lemos um epitáfio, a dor das famílias inscrita em pedra e monumentos fúnebres. Memória e luto eternizados em pedras que falam. A solenidade dos mortos num outro tipo de silêncio doloroso, que celebra e faz homenagem ao irreversível da morte.

Por fim, a banalidade do presente, e a impotência e resistência dos que sobreviveram para narrar e lembrar a contrapelo. Liu Wei, na sua deriva pela cidade, por seus lugares de luta e monumentos, volta à Praça da Paz Celestial, tomada por turistas, pela guarda, por carros de polícia, monitorada por câmera de vigilância, ordenada e silenciosa.

Os rituais do Estado se impõem: fazer circular, conter, ordenar, cultuar a bandeira e os ícones do Estado chinês. Não há violência explícita, mas surda. Vemos a imagem da mão estirada sobre o chão e dedos que desenham ideogramas sob a praça silenciosa. Vemos a multidão fotografar um guarda em posição de sentido. Forma vazia e gestos massivos.

A praça escureceu. Uma vela é acesa, e sua chama queima. Pequeno gesto de crença e resistência. "Não podemos morrer hoje." Um pequeno gesto estético e político. Gesto "desimportante" e mágico de resistência e insurgência. Uma vela acesa é um tributo aos mortos, mas também uma celebração dos vivos e de todos os que ainda vão morrer.

- IVANA BENTES

Miolo\_AF03.indd 191 9/30/14 11:39

"We cannot die today." This phrase, written on a protest banner fringed with flowers, conveys the paradox of this personal and collective narrative, told in the first person by filmmaker and activist Liu Wei. What we see and hear—the flow of images, photographs, the truncated and terse dialogues through the streets of Beijing—functions less as a diary or autobiographical narrative and more as an atemporal and tragic manifesto: the feeling of impotence in the face of death, in light of forgetfulness, photographic images, and what remains from the rioting bodies of the Chinese protesters and students confronted by the governmental powers in 1989 in Tiananmen Square.

The narrative oscillates within this shifting ground and these paradoxes. To speak of an historical happening—the protests against political corruption and inflation, repressed with violence and death by the Chinese government—Liu Wei works from a very intimate and simultaneously collective and transpersonal basis.

The video begins with a flashback, and advances with abrupt cuts. We hear the sound of gunshots and screams under a black screen and two words: "Slaughterer" and "Ambulance." Cut! Twenty years have passed since the days of June 3 and 4, 1989, but this time has been experienced in different ways by the various characters who are presented to us; the chronology is doubled in order for past and present to be blended along with the state of becoming.

How does time pass, and what is left of the past? We watch a parade of photographs with images of students, posters, protests on walls and banners, portraits of young people in a scenario of insurrection. The iconography of protests and revolts is part of an archetype of images and surviving memory, a global iconography virtually connecting the China of 1989, May of '68, and Brazil of 2013: the past that took place, the state of becoming, and the urgent present of the living.

Liu Wei begins by saying that in twenty years his mother's hair has become white, making a reference to an external and visible sign of the pas-

Miolo AF03 indd 192 9/30/14 11:39

sage of time. At the same time, he speaks of a living past that has left indelible marks in the present. He tells us about how he was "almost killed," and about this state of the living-dead—of one who does not consider himself lucky for his survival, who says that he feels "a strong feeling of sadness, because of my inability to do something in the face of the dead."

The past is alive and it hurts! What can one do when one is a survivor of a massacre which cannot be forgotten and yet everyone refuses to remember? *Unforgettable Memory* arises as an experiment and an intervention on this artificially erased collective memory. The video takes Liu Wei's own memories, his own discourse as a survivor, his pain and struggle, and confronts these with a social memory, a memory that has been dissolved, repressed, and erased by fear, by political censorship, by repressive forces.

These forces, the police, the army, the State appear in the video in a subtle but emphatic way. By way of the soundtrack with the deadly gunshots. As a hidden subject of the massacre of students or as part of the city's touristic landscape—the policy of ordering and monitoring the urban space.

The forces that massacre and repress are hidden, whether in the past of 1989, when we hear only the gunshots on a black screen, or in the present, when the passersby interviewed on the street refuse to talk about the facts. The narrative insists on making things seen, spoken, and known.

An image, a photograph, is the key for accessing memory and the speech blocked by fear and censorship. It is precisely one of the most unforgettable and iconic images of the 20th century. A man who stands alone in front of a column of military tanks at Tiananmen Square, dominated by the Chinese troops. The gesture of a young man who for a few moments brought the Chinese war machine to a standstill.

The gesture of that young man awed and inspired the world by its courage and poetry. A gesture that we encounter at different moments

Miolo\_AF03.indd 193 9/30/14 11:39

in the history of struggles. A localized and sporadic gesture that has become iconic and mimetic, surviving in a chain and underground flow of desires in the political history of the rebels.

Rather than focusing on the facts, the data, the names, and news accounts, the worldwide-published photo entitled *Unknown Rebel*, by North American photographer Jeff Widener bears an image that functions as an affective and political detonator and blocker.

Liu Wei takes this image (and other photographs, throughout the video) and confronts it with a present in a state of anesthesia and silencing. After vocalizing his own survival and participation in this scenario of protests, the artist, in his pain, rummages recurrently through his album, atlas, collection of images and portraits, returning to the same images, in search of an effective narrative about the army's massacre of the protesters of the Chinese Democracy Movement.

And what do we see? In light of this gesture of rebelliousness and resistance, of a lone man confronting the tanks, before an image that became part of the political imaginary of struggles, we come face to face with fear and the refusal to speak. Liu Wei approaches passersby on the streets and asks about the meaning of that image. "Do you remember this photograph?" He asks. "Do you recognize it?" "Do you know what he is doing?" "Would you like to talk about this?" And the answers are repeatedly negative and evasive. "I don't know what it is," "I don't remember," "I don't want to talk about that," "Nothing can be said," "I don't know," "Politics is a sensitive theme," "I was very young." There is no complicity, solidarity, struggle, or pain. In face of the image, they all retreat into silence and avoid the camera and their own memories.

The images thus become testimonies of another world, testimonies of what the narrator describes as the "hypocrisy and weakness" of those who refuse to speak and refuse to remember. The denial of the image and of the past opens the need to tell history and to give names and identity to the anonymous faces of the young people who were killed.

Miolo AF03 indd 194 9/30/14 11:39

With the rejection of his invitation for people to remember based on an unforgettable and iconic image, Liu Wei takes upon himself the task of social memory, of naming, constructing references, narrating, mourning the deaths of the activists, protesters, and students of the Chinese Democracy Movement.

To name the images: Yuan Li, 29 years old, engineer, killed on June 3,1989; Duan Chang Long, 24 years old, chemist, killed with a gunshot in the chest. We see their faces in 1D portraits, on their tombstones, we read an epitaph, the pain of the families inscribed in the stone of funeral monuments. Memory and mourning immortalized in stones that speak. The solemnity of the dead in another sort of painful silence, celebrating and paying homage to the irreversibility of death.

Lastly, the banality of the present and the impotence and resistance of those who survived to narrate and remember against the grain. Liu Wei, in his driftings through the city, through its places of struggle and monuments, returns to Tiananmen Square taken over by tourists, guards, and police cars, monitored by surveillance cameras, ordered by silence.

The rituals of the State are imposed: to make the icons and flags of the Chinese state circulate, promulgating and ordering them, fostering their veneration. The violence is not explicit, it is mute. We see the image of a tense hand on the ground and fingers that form ideograms on the silent public square. We see the crowd taking photographs of a guard standing at attention. An empty shape and massive gestures.

The square has become dark. A candle is burning with its hot flame. A small gesture of belief and resistance. "We cannot die today." A small aesthetic and political gesture. An "unimportant" and magical gesture of resistance and insurrection. A burning candle is a tribute to the people who were killed, but also a celebration of the living and of those who will yet need to die.

- IVANA BENTES

Miolo AF03 indd 195

## SEBASTIAN DIAZ MORALES

# Lucharemos Hasta Anular la Ley, 2004

Vídeo, 10'04" Video, 10'04"

Miolo\_AF03.indd 196 9/30/14 11:39

SEBASTIAN DIAZ MORALES (Comodoro Rivadavia, Argentina, 1975. Vive em Amsterdã, Holanda) usa filme, vídeo e instalação para explorar as possibilidades de uma narrativa situada entre o documentário e a ficção. Seus trabalhos foram expostos em instituições como a Tate Modern, em Londres; o Centro Georges Pompidou, em Paris; e o Museu Stedelijk, em Amsterdã. Foi premiado no 17° Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2011). Recebeu bolsas de residência artística da Guggenheim Fellowship, Nova York (2009) e Fundação Mondriaan, Amsterdã (2001).

SEBASTIAN DIAZ MORALES (Comodoro Rivadavia, Argentina, 1975. Lives in Amsterdam, the Netherlands) uses film, video, and installation to explore narrative possibilities built between documentary and fiction. His works have been shown at institutions like London's Tate Modern; Paris' Centre Pompidou; and Amsterdam's Stedelijk Museum. He was awarded at the 17th Contemporary Art Festival Sesc\_Videobrasil (2011). He received artist residency scholarships from the Guggenheim Fellowship, New York (2009) and the Mondriaan Foundation, Amsterdam (2001).

Miolo\_AF03.indd 197 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 198 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 199 9/30/14 11:39

Assim que algo passa a existir, já não é o que teria sido. — MARTIN WALSER

Sebastian Diaz Morales representa uma geração internacional de artistas que associam, em seu trabalho, suas próprias biografias transnacionais e seu cotidiano político (subjetivo) ao fim de um regime moderno, desenvolvendo uma linguagem visual entre a arte e o cinema. Novas épocas surgem em suas instalações multicanal, projeções monocanal ou *backlights*; passado e futuro convergem. As imagens (em movimento), frequentemente espacializadas, enquadram fragmentos do cotidiano e, ocasionalmente, de paisagens distantes e vazias. O longo envolvimento do artista com a natureza da Patagônia poderia ser lido como metáfora de uma estrutura aberta de tempo: "Muitas vezes volto e trabalho lá, e sou impelido por um sentido de obrigação de encher o lugar com substância, mitos e narrativas. É uma paisagem aberta, que clama por ser adensada por suas próprias histórias e lendas".

Na virada do milênio, despontaram contornos de uma nova ordem do tempo, marcando, em âmbito global, o fim da história ocidental da modernização: a promessa de um futuro auspicioso tal qual desenhado sob a égide do capitalismo, ou seja, progresso técnico, teoria da evolução, revolução no início do século 18. Conceitos como memória e identidade moldam o discurso social e cultural sobre o futuro no presente. O passado

Miolo\_AF03.indd 200 9/30/14 11:39

está sempre presente: "Contra tal pano de fundo, esta crise parece menos um desvio escandaloso do regime moderno de tempo – e, nesse sentido, uma ameaçadora patologia do tempo – e mais uma normalização e uma reabilitação justamente dos aspectos que o regime do tempo moderno havia excluído dogmaticamente. O pêndulo voltou à sua posição; o esquecimento do passado e a obsessão com o futuro construídos no regime moderno foram desconstruídos por novas formas de reatualizar o passado"<sup>2</sup>.

Tendo crescido nessa "virada de eras", e sido influenciado pela quebra da economia argentina em 2001, Diaz Morales não desenvolve uma visão arquivista do passado no futuro, como a tendência arquivista da teoria contemporânea da arte sugere. Mais que isso, na rigorosa composição de seus enquadramentos, ele sobrepõe as eras no espaço da imagem. O movimento linear (a ordem das imagens) é presente, assim como é passado e é futuro. Das imagens emerge não só a contemporaneidade do que se passa nelas, mas também de um pensamento artístico radical sobre as novas imagens materiais do tempo, isto é, nas quais as condições existentes não são reproduzidas, mas, antes, questionadas pela prática de um novo olhar.

O vídeo *Lucharemos Hasta Anular La Ley* (2005) joga com o voyeurismo daqueles que olham pela fechadura da mídia para uma rebelião ou movimento de relevância histórica. Os participantes se anunciam vagamente, mas permanecem sempre no escuro. Como em muitos filmes de Diaz Mo-

Miolo\_AF03.indd 201 9/30/14 11:39

rales, o som torna-se, ele mesmo, um ator, e se envolve nos acontecimentos: janelas de vidro trincam, pessoas gritam e sussurram, portas batem. No final, em meio à sucessão de acontecimentos, uma voz avisa: "Ninguém sai daqui. Padre, explique para eles."

Em nenhum momento o filme revela o sujeito ou o objeto da história e, ainda assim, os acontecimentos genéricos despertam vagas lembranças de formas de protesto político e de apropriação coletiva. Como um retratista de tribunal, Diaz Morales usa fragmentos de documentações espontâneas em vídeo da agitação no parlamento em Buenos Aires³ em 2001, e faz (re)animações desses materiais em uma colagem fílmica que lembra a estética das animações em preto e branco. Não é o documentário que exerce seu fascínio sobre a percepção, mas, antes, a abstração do sujeito material, que tenta superar sua posição histórica. Assim como as revoluções começam em aberto, o filme termina em aberto (como um programa artístico de televisão).

Seja como instalação ou como parte da série *Dependencia* (2005), juntamente com animações posteriores, como *Aguante Las Piedras* (2005), *Ring, the Means of Illusion* (2006/07) e *Señal de Humo* (2012), ou nas fotografias de *Light Boxes from Oracle* (2006/08), a linguagem visual desenvolvida por Diaz Morales em suas obras permite ao artista usar a imagem como material para produzir um espaço relacional que vai além da representação do documentário. Com facilidade explícita, ele dedica

Miolo\_AF03.indd 202 9/30/14 11:39

seu trabalho à abstração e à transformação de tópicos melancólicos do século 21: política e perda de identidade, violência econômica e social. Seu material de pesquisa é o cotidiano e a análise da forma como esse cotidiano é produzido e reproduz as relações contemporâneas de violência. Essa abordagem socialmente crítica, no entanto, concentra-se "na multiplicidade de práticas materiais, em suas dimensões históricas e espaciais específicas, focando no caráter da vida cotidiana e do espaço vivido (conforme formulado por Lefebvre) e atentando para sua relação com o ordenamento da cidade, da região, do estado e do sistema internacional (...)"<sup>2</sup>. No espaço público, suas obras se tornam, então, a ferramenta de uma arte influenciada pelo realismo.

#### - SOPHIE GOLTZ

- I Holm, Michale Juul. "Interview with Sebastian Diaz Morales". In: The World Is Yours\_Contemporary Art. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2009. Catálogo de exposição.
- 2 Assmann, Aleida. Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. Munique: Carl Hanser, 2013.
- 3 O protesto, nessa ocasião, se deveu à proibição e à criminalização de manifestações e do trabalho nas ruas.
- 4 Edwards, Jason. "The Materialism of Historical Materialism". In: Coole, Diana e Frost, Samantha (orgs.). New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics. Durham, Londres: Duke University Press, 2010, p. 298.

**— 203 —** 

As long as something is, it is not what it will have been.

— MARTIN WALSER

Sebastian Diaz Morales represents an international generation of artists who, in their artworks, link their own transnational biography and their (subjective) political daily lives with the end of a modern regime, while developing a visual language between art and cinema. New epochs emerge in his multichannel room installations, single projections, or light-box works; future and past converge. The often-spatialized (moving) images frame fragments of everyday life and, ever again, distant empty landscapes. The artist's enduring involvement with Patagonia's nature could be read as a metaphor for an open-time structure: "I often return and work there, and I am fueled by some sense of commitment to fill substance, myths, and narratives into it. It's the kind of open place that is clamoring to be thickened with its own tales and legends."

At the turn of the millennium, contours of a new time order became manifest, which globally marked the end of the Western history of modernization: the promise of an auspicious future—as developed in the capitalist insignia alias technical progress, theory of evolution, revolution at the beginning of the 18th century. Concepts such as memory and identity shape the social and cultural discourse about the future in the present. The past is ever present: "Against this background, this crisis seems namely less like a scandalous deviation from the time regime of the modern and thus like a threatening time pathology, rather as a normalizing and rehabilitation of exactly those aspects, which the modern time regime had dogmatically excluded. The pendulum has swung back; the oblivion of the past and the obsession with the future built into the modern regime have been deconstructed through new forms of re-actualizing the past."<sup>2</sup>

Having grown up with this "turn of eras" and influenced by the breakdown of the Argentinean economy in 2001, Diaz Morales does not so much develop an archival view from the past into the future, as the archival turn in contemporary art theory suggested. Rather, in the strict composition of his pictures, he overlays the eras in the space of the image. The lineal movement (order of the images) is present as it is past as it is future. On viewing the images, not only a contemporaneity to immediate goings-on (in the images) emerges but also to a radical artistic thinking about new material images of time, i.e., in which the existing conditions are not reproduced, but rather questioned with the practice of a new looking.

The video *Lucharemos Hasta Anular La Ley* (2005) plays with the voyeurism of those who look through the keyhole of the media in a historically significant situation of upheaval or disquiet. Participation is an-

Miolo AF03 indd 204 9/30/14 11:39

nounced vaguely, which ever remains in the dark. Like in many of Diaz Morales' films, the sound becomes an actor in itself and gets involved in the actual event: panes of glass clink, human cries and murmurs, slamming of doors. At the end, in the midst of goings-on, a voice calls out: "Nobody get's out from here. Let them know that, priest."

At no point does the film reveal who the subject or the objective of history is here and nonetheless the schematic happenings awaken vague memories of forms of political protest and collective appropriation. In the style of an artist in court, Diaz Morales uses fragments of a spontaneous video documentary of the storming of parliament in Buenos Aires in 2001<sup>3</sup> and (re)animates it to a filmic collage in a black-and-white animation-film aesthetic. It is not the documentary that exercises its allure on perception, but rather the abstraction of the materialist subject, which tries to overcome his or her historical standing. As openly as revolutions begin, just as openly the film ends (as an artistic broadcast).

Whether as a single filmic installation or as part of the group of works Dependencia (2005) together with further animations such as Aguante Las Piedras (2005), Ring, the Means of Illusion (2006/07), Señal de Humo (2012), or the still photographs Light Boxes from Oracle (2006/08), Diaz Morales has developed a visual language in his works which enables him to use the image as material for the production of a relational space beyond documentary representation. With graphic ease, he dedicates his work to abstraction and transformation of melancholic topics of the 21st century: politics and identity loss, economic and social violence. His research material is the everyday and the analysis of its production as a reproduction of existing relations of violence. This socially critical approach nonetheless concentrates "on the multiplicity of material practices in their particular historical and spatial dimensions-by focusing on aracter of everyday life and lived space (as set out by Lefebvre) and by attending to its relationship to the ordering of the city, region, state, and international system..."4 In the public space, his works thus become a tool of an art schooled in realism.

#### - SOPHIE GOLTZ

- Michale Juul Holm, "Interview with Sebastian Diaz Morales," in *The World Is Yours\_Contemporary Art* (Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2009). Exhibition catalogue.
- 2 Aleida Assmann, Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne (Munich: Carl Hanser, 2013).
- 3 The protest at that time took place on the occasion of the prohibition and illegalization of demonstrating and working on the street.
- 4 Jason Edwards, "The Materialism of Historical Materialism," in *New Materialisms:*Ontology, Agency, and Politics, edited by Diana Coole, Samantha Frost (Durham, London: Duke University Press, 2010), 298.

Miolo\_AF03.indd 205 9/30/14 11:39

## CARLOS MOTTA

# Letter to My Father (Standing by the Fence), 2005

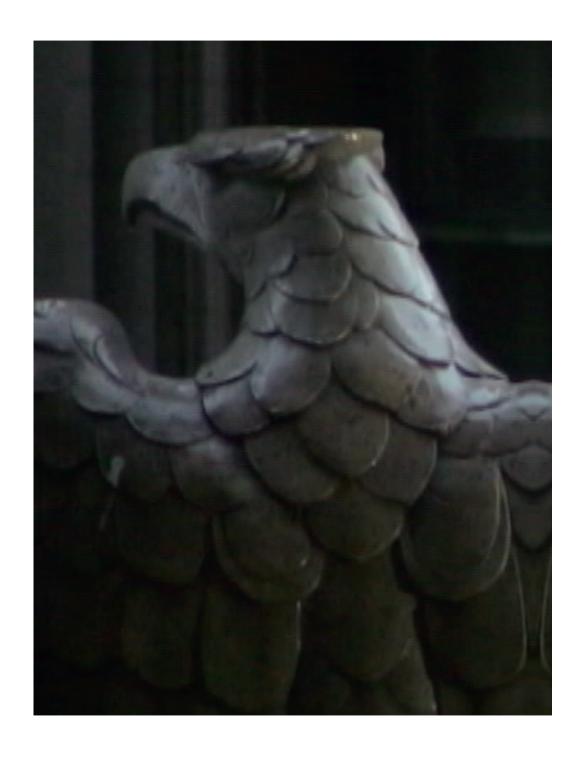
Vídeo, 14'17" Video, 14'17"

Miolo\_AF03.indd 206 9/30/14 11:39

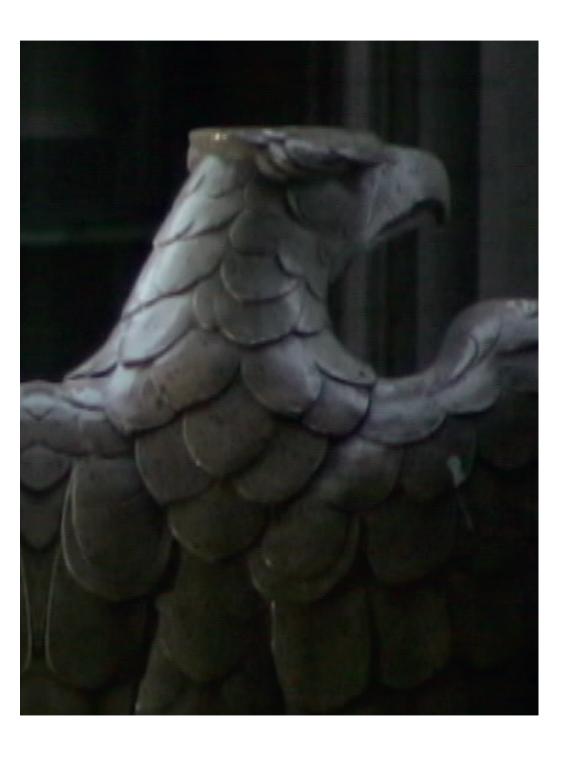
CARLOS MOTTA (Bogotá, Colômbia, 1978. Vive em Nova York, EUA) é um artista multidisciplinar. Seu trabalho se debruça sobre a história política em uma tentativa de criar contranarrativas que contemplem histórias, comunidade e identidades suprimidas. Foi apresentado em âmbito internacional, em espaços como a Tate Modern, Londres; The New Museum, The Guggenheim Museum e MoMA/PSI Contemporary Art Center, Nova York; Institute of Contemporary Art, Filadélfia; e Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.

CARLOS MOTTA (Bogotá, Colombia, 1978. Lives in New York, USA) is a multidisciplinary artist whose work draws upon political history in an attempt to create counter-narratives that recognize suppressed histories, communities, and identities. Motta's work has been presented internationally in venues such as Tate Modern, London; The New Museum, The Guggenheim Museum, and MoMA/PSI Contemporary Art Center, New York; Institute of Contemporary Art, Philadelphia; and Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.

Miolo\_AF03.indd 207 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 208 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 209 9/30/14 11:39

Ouase três minutos antes da conclusão do vídeo Letter to My Father (Standing by the Fence), o artista, que está no papel do narrador, nos revela suas intenções: "Vocês estão testemunhando o resultado de uma tentativa de mapear as diferentes correntes que fluem sob a minha pele". Desde o começo do vídeo, Motta nos oferece, com frequência, imagens algo genéricas, imprecisas, abstratas, difusas, quando não se fixa na imagem de uma grade de contenção; elas contrastam com a sucessão de palavras e informações concretas e específicas que vemos simultaneamente no vídeo. As vozes que acompanham as imagens são de um grupo de pessoas que o artista pediu que visitassem o Ground Zero, em Nova York, e gravassem suas impressões sobre o que viram. Os comentários e depoimentos do grupo trazem à tona o suposto tema da obra: o 11 de Setembro, com seus efeitos, seus números e as diversas experiências pessoais do grupo diante do vazio que substituía, então, as torres gêmeas do World Trade Center. Ao mesmo tempo, ao longo do vídeo, a voz do narrador se junta e se justapõe às vozes anônimas. Enquanto tenta falar do significado dos ataques. Motta admite que sua ligação com o episódio é emocional, já que ele coincide com o declínio físico de sua mãe, que estava doente e morreria meses depois.

Motta organiza esse vídeo de 14 min 17 seg em vinte segmentos, ainda que a maioria deles não se defina assim. O vídeo flui ininterruptamente, sem pausas, mas é pontuado por textos, imagens ou comentários que vão marcando, muito sutilmente, a passagem de um segmento a outro. Às vezes comentários pessoais, às vezes monólogos analíticos, existenciais ou biográficos, as palavras e os textos que compõem o vídeo vão conformando uma espécie de epístola melancólica que não se propõe racionalizar o ocorrido nem pretende tratá-lo como história. Por um lado, o narrador se explica: "Vejo da janela uma confrontação com a humanidade. Isso é o que somos. Nós matamos, velamos, nos perdemos na ordem do mundo. Alguns se defendem, outros lutam por mudança, alguns concordam, outros rezam, e, a todas essas, somos todos presas da manipulação institucional. A humanidade se virou contra ela mesma. E, talvez, a culpa seja da nossa capacidade de racionalizar". Por outro lado, diz: "Como é possível transformar o presente em história, quando ainda há tanta mágoa e perguntas sem resposta?"

Vez por outra, no decorrer do vídeo, uma única imagem explícita se repete: a de uma grade de contenção. Com esta imagem, que é recorrente no texto e como alegoria visual, Carlos Motta não se propõe tanto refletir sobre o passado do episódio ou seu futuro possível, mas sim sublinhar – como em uma carta ao pai – uma espécie de genealogia emocional do fato. "Uma cerca separa; divide territórios. Afetada por interesses econômicos, sociais ou políticos, a terra torna-se acessível a

**— 210 —** 

alguns, enquanto outros contemplam a própria ausência por meio dela. Uma cerca é uma fonte de segurança, um sinal de poder, um monumento, um memorial. Ela indica que a história, não importa em qual grau – deu uma virada. Essa cerca, em particular, indica morte, estrago, má administração política, intolerância e a consequência mais nefasta do capitalismo: a ganância. Também justifica guerras...". Mais tarde: "Ao chegar aqui, me defrontei com as dificuldades de ser 'o outro'. Defendi meus direitos de imigrante, sacrificando interesses em favor de um 'futuro'. Fronteiras, pertencimento, estranhamento, sotaques, meu passaporte e minha nacionalidade definem minha identidade e minha desordem no 'primeiro mundo'". E, mais uma vez: "A cerca é um universo disfuncional, que é tido como o curso natural da história".

Assim, o verdadeiro tema da obra de Motta se concentra na representação e em seus limites, no contexto do que é irrepresentável. Por um lado – como já sugerimos na descrição de suas imagens –, Motta não está interessado em representar o irrepresentável. Ainda assim, as imagens que seleciona revelam a consciência de que o potencial manipulador das imagens aterrorizantes que os meios de comunicação hegemônicos utilizaram repetidamente nos dias, semanas e meses que se seguiram ao catastrófico episódio (e continuam reproduzindo a cada aniversário do ataque ao wtc) depende bastante de sua capacidade de produzir trauma e choque no espectador; assim, a partir da exploração dos meios tecnológicos e da informação, assegura-se a legitimação política do terror consequente. O vídeo de Motta é, então, uma contranarrativa; e o trauma que o artista acessa, com os olhos e as palavras de seus colaboradores, resiste à representação.

Por outro lado, usando a grade como elemento recorrente, ele sublinha aquilo que carece de representação, o não representado; o imigrante, o estrangeiro, "o outro" do qual o narrador fala. De novo, concentrar-se nos efeitos do ataque, fazer sensacionalismo do terror para traumatizar o espectador — como os meios de comunicação — serviria apenas para criar distração, deslocar a atenção das possíveis causas desses efeitos, mais uma vez enfatizando que foi um episódio isolado, fortuito, sem sentido e sem relação com os problemas políticos causados pelo colonialismo, a opressão, o deslocamento, o racismo etc.

Acredito que, em sua carta ao pai, escrita perto da grade, Carlos Motta não só reflete sobre as contradições que fluem sob sua pele; ele também se posiciona nessa lacuna/barreira espacial e temporal entre o episódio e sua representação; a mesma barreira onde, suspeito, a memória não apenas preserva o passado, mas olha em direção ao que vem, para o que está por chegar, para a promessa de um futuro sem grades.

— 211 —

- OCTAVIO ZAYA

Miolo AF03 indd 211

Almost three minutes before the conclusion of the video Letter to My Father (Standing by the Fence), the artist—in the role of narrator—reveals his intentions to us: "You are witnessing the result of an attempt to map the different currents that flow under my skin." From the beginning of the video, Motta frequently offers us somewhat generic, imprecise, abstract, or vague images—or mainly focuses on separation fences—that contrast with the simultaneous succession of concrete and specific words and information we see as we watch the video. The voices accompanying the images belong to a group of people whom Motta asked to visit Ground Zero, in New York, and tape their impressions of what they saw. Their commentaries or testimonies bring us to the supposed theme of Motta's piece, September 11, its effects, its statistics, and the diverse personal experiences of the participants facing the void that had then replaced World Trade Center's Twin Towers. At the same time, throughout the video, those anonymous voices are joined and juxtaposed with the voice of the narrator. He tries to approach the meaning of the event while recognizing that his connection to it is emotional; it coincided with the physical decline of his sick mother, who eventually succumbed to death a few months after the event.

Motta organizes this 14.17-minute video into twenty segments, most of which are not defined as such; the video flows uninterruptedly, without pause, yet it is punctuated by texts, images, or commentaries that, almost surreptitiously, mark the passage from one segment to the other. Sometimes as personal commentaries, other times as existentially elucidating or biographical monologues, the words and texts that make up the video gradually form a sort of melancholic epistle that is neither intended as a rationalization of the event nor aspires to historicize it. On the one hand, the narrator explains, "I am looking through the window at a confrontation with humanity. This is what we are. We kill, we mourn, we are lost in the order of the world. Some fight back, others litigate for change, some agree, others pray, while we are all prey to institutional manipulation. Humanity has turned against itself. And perhaps our ability to reason is to blame." On the other hand, he says, "how can one historicize the present when it is still so full of sorrow and unanswered questions?"

Time and time again the only explicit reference that is repeated throughout the video is that of a separation fence. With this image—visually allegoric and textually recurrent—Carlos Motta is not so much setting out to reflect the past of the event or its possible future, but to mark—as if in a letter to his father—a sort of emotional genealogy of the event: "A fence separates; it divides territory. Affected by economic, social, or political interests, land is made accessible to some while

others contemplate their own absence through it. A fence is a source of security, a signifier of power, a monument, a memorial. It indicates that history—no matter on which scale—has taken a turn. This particular fence indicates death, damage, political mismanagement, intolerance, and the most egregious consequence of capitalism: greed. It also justifies, for some, war...." And also: "Once here, I have been faced with the difficulties of being 'the other.' I've litigated my way with immigration sacrificing interests in favor of a 'future.' Borders, belonging, strangeness, accents, my passport, and nationality define my identity and disorder in the 'first world.'" And once again: "The fence is a malfunctioning universe, which is deemed as the natural course of history."

Thus, the real theme of Motta's piece revolves around representation and its limits within the framework of that which is not representable. On the one hand—as we have already suggested in the description of his images—Motta is not interested in representing that which cannot be represented. In any case, the images that he selects reveal an awareness that the manipulative potential of the visually terrifying images that the mainstream media used and repeated over and over again in the days, weeks, and months following the catastrophic event, and that they still use and reproduce on every anniversary of the wrc attack, often depend on their capacity to produce trauma and shock in the viewer, ensuring the political legitimization of the consequent terror through the exploitation of the technological and informative media. So Motta's video is a counter-narrative and the trauma that the artist assembles through the eyes and words of his collaborators is difficult to represent.

On the other hand, by using the fence/barrier as a recurring element, the artist underscores that which lacks representation, the unrepresentable; the immigrant, the foreigner, "the other" to whom the narrator refers. Again, concentrating on the effects of the attack, sensationalizing the terror to traumatize the viewer—as the media have done—would only have served to distract and shift, once again, attention from the possible causes of those effects, again highlighting the fact that the event was unique, a result of fate, senseless and unrelated to political problems caused by colonialism, oppression, displacement, racism, etc.

I believe that in this letter to his father from the fence, not only does Carlos Motta reflect the contradictions that flow under his skin, but he also places himself on that spatial and temporal gap/barrier between the event and its representation; the same barrier where I suspect that not only does memory preserve the past, it also looks toward what is to come, toward the promise of a barrier-free future.

- OCTAVIO ZAYA

## coco fusco

# Bare Life Study #1, 2005

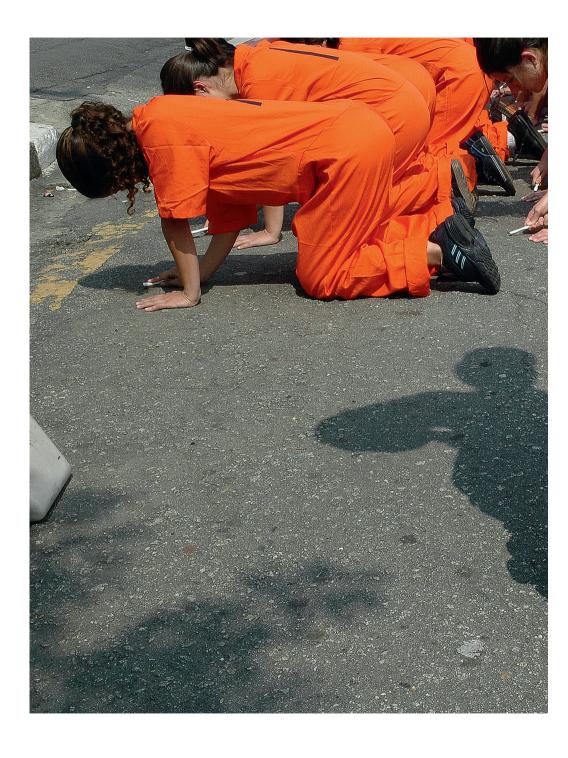
Vídeo, 13'58". Registro de performance Video, 13'58". Performance recording

Miolo\_AF03.indd 214 9/30/14 11:39

coco fusco (Nova York, eua, 1960. Vive em Nova York, eua) é artista interdisciplinar, pesquisadora e professora da Universidade de Colúmbia, em Nova York. Seus vídeos, instalações, ensaios e performances exploram a dinâmica psicossocial dos encontros entre culturas. Participou das bienais do Whitney (Nova York), Sydney e Johannesburgo, e de festivais como Transmediale e Videobrasil. Fusco é autora de ensaios como *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings* (2001) e *A Field Guide for Female Interrogators* (2008).

coco fusco (New York, usa, 1960. Lives in New York, usa) is an interdisciplinary artist, researcher, and professor with the University of Columbia, in New York. Her videos, installations, essays, and performances explore the psychosocial dynamic of encounters between cultures. She has shown works in the Whitney (New York), Sydney, and Johannesburg biennials, and in festivals such as Transmediale and Videobrasil. Fusco is the author of essays such as *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings* (2001) and *A Field Guide for Female Interrogators* (2008).

Miolo\_AF03.indd 215 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 216 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 217 9/30/14 11:39

A forma vertiginosa como a informação se espalha pelas múltiplas plataformas da mídia ultrapassa o controle humano. Inúmeros assuntos são
postados na internet, lidos na imprensa, absorvidos nas imagens polêmicas que vemos na TV ou nas notícias que escutamos enquanto dirigimos. Testemunhamos eventos que nos apavoram, tal o descaramento de
seus protagonistas. Deixar que sua magnitude "desbote" ou aceitar as
distorções oficiais que negam a realidade não ajudaria a fazer justiça à
memória de suas vítimas. Seria como falsificar o fluxo lógico dos acontecimentos históricos.

A artista nova-iorquina Coco Fusco, filha de mãe cubana e pai italiano, tem uma paixão política e uma perspicácia que a compelem a revelar o que há de estranho, disfuncional ou inescrutável nas políticas governamentais. Interessada em nos alertar sobre qualquer injustiça histórica, Fusco é capaz de achar rachaduras por onde se infiltrar para chegar à medula do problema, desmascarando a nota cáustica que se oculta atrás da versão oficial.

A linguagem artística expressiva não é o fundamental; o que interessa à artista, acima de tudo, é o conteúdo, as relações entre arte, sociedade e vida cotidiana. Daí a importância da prática multidisciplinar, que garante a ela a diversidade de ferramentas de que necessita para se expressar, seja por meio da performance, do vídeo, do documentário, da conferência, do simulacro. E tudo isso dentro de um processo meticuloso de pesquisa, que é tão coerente quanto seu impacto é conclusivo, e a ousadia de sua ação, curativa.

Há, no trabalho de Coco Fusco, uma atitude inquebrantável, que reflete um compromisso absoluto, não apenas no plano artístico e conceitual, mas também com a experiência física da interação, individual ou

Miolo AF03,indd 218 9/30/14 11:39

coletiva. A artista escava a fundo a história, as relações de poder entre diferentes segmentos das sociedades contemporâneas, para sondar temas como poder e violência, identidade e território geográfico, raça e gênero. Ao fazê-lo, articula conexões entre público e privado, passado e presente.

Bare Life Study #I' é um registro da performance apresentada por Fusco no 15° Videobrasil, em São Paulo, em 2005. Se, em trabalhos anteriores, a artista estava interessada na perspectiva da mulher como vítima, com esta ação ela dá início a uma nova série, inspirada no papel da mulher como algoz. Seu leitmotiv são as fotografias que vieram à luz, de forma escandalosa, como parte dos acontecimentos envolvendo o exército norte-americano na prisão de Abu Ghraib, nas prisões secretas de Bagram, Afeganistão, e na Base Naval de Guantánamo, em Cuba². As imagens revelam o uso da feminilidade como arma de controle e humilhação.

Fusco ousa denunciar o trauma gerado pelas táticas de tortura física e psicológica infligidas por mulheres militares a prisioneiros de guerra. No esforço de desmembrar a essência da maldade humana, ela adiciona um novo ângulo, questionando a forma como a informação é manipulada para ocultar a crueldade desse ato.

Protegida por sua posição como acadêmica do ensino superior, ela consegue reunir um grupo de estudantes para entrar em um campo de treinamento militar comandado por *experts* em interrogatórios aposentados do exército norte-americano, com os quais estabelece previamente um pacto de colaboração e respeito mútuo. O ambiente militar fornece argumentos categóricos sobre o rigor das técnicas de interrogação e submissão aplicadas aos prisioneiros de guerra. A violência e a verossimilhança do processo ultrapassam os limites da simulação para efeito de

Miolo AF03 indd 219

treinamento. Nessa experiência, a artista acumula um grande número de horas de filme, material de referência precioso para projetos posteriores, conferências performativas, filmes e publicações — como atestam as obras *A Room of One's Own* (2005), *Bare Life Study #1* e *Operación Atropos* (ambas de 2006).

Em *Bare Life Study #1*, performance que deriva desse processo de disciplinamento e exploração, Coco Fusco vai a São Paulo para tratar de um tema ignorado pelas convenções humanitárias internacionais. Ela se apropria do escândalo e do desconcerto não só para falar do sofrimento alheio, mas também para oferecer um ponto de vista incisivo sobre os acontecimentos.

Seu gesto cria uma falácia visual verídica, que sobrepõe uma memória estrangeira a questões locais, ao mesmo tempo em que acentua o alcance da performance e do vídeo na história da própria arte latino-americana e suas ligações com temas relacionados às ditaduras militares, às desaparições, à truculência e à censura.

Bare Life Study #1 acontece em pleno dia, num cenário teatral subversivo que reforça visualmente os questionamentos éticos e sociais que se interceptam. Três segmentos convergem na ação: a linha formada pelos performers-presidiários; o tumulto de espectadores; e o território norte-americano. A recriação do abuso pode ser observada na submissão das jovens reclusas, que obedecem, sem reclamar, à voz de sua comandante, acocorando-se em um ato inerte e 'limpando', com escovas de dentes, uma rua de São Paulo. Como androides, marcham nas fileiras de seu destino.

A intenção de Fusco de provocar é temerária. Ela se arrisca a sofrer a intervenção dos representantes do Consulado, que a observam com

Miolo AF03,indd 220 9/30/14 11:39

discrição e ironia no ritual da performance, investida do papel de mulher militar. O registro da ação evidencia os símbolos do poder: a bota, usada para forçar as pessoas a abaixar a cabeça; homens e mulheres submetidos, no chão; os elementos que contêm um público que não pode controlar a irracionalidade da ação. Tudo tem como intuito evidenciar os efeitos da tortura, sinal perturbador de sujeição.

Bare Life Study #1 oferece a possibilidade de fundir passado e presente, ao mesmo tempo em que questiona um incerto porvir. Ao enfrentar a dor alheia, Fusco consegue entrelaçar, com sucesso, precisão conceitual e comentário histórico. Por meio da memória da tortura e da humilhação do outro, submete-se e nos convoca a experimentar a vulnerabilidade de um evento censurável. Bare Life Study promove um diálogo dinâmico, um intercâmbio sociopolítico que obriga à reflexão e traz à luz a inapagável marca da violência e do dano, em um processo acumulativo que se registra na memória coletiva e dá forma às tristes páginas da história do presente.

#### - MAGDA GONZÁLEZ-MORA

- O título da obra provém do conceito filosófico que se constrói sobre a concepção jurídica romana de homo sacer, relacionado com a existência dos despossuídos. O conceito de bare life foi difundido como categoria filosófica pelo filósofo italiano Giorgio Agamben.
- Algumas das fotografias têm a data impressa, o que indica que foram tiradas em maio de 2003, sendo as primeiras provas de possíveis abusos de prisioneiros no Iraque. Posteriormente, vêm a tona os escândalos da general de divisão Barbara Fast, a cargo da inteligência em Abu Ghraib; Lynndie England e Sabrina Harman; e a única declarada culpada, a general Janis Karpinski.

Miolo\_AF03.indd 221 9/30/14 11:39

The mind-boggling rate with which information expands through the multiple media platforms surpasses human control. Innumerable themes are posted online, read in the press, absorbed in the controversial images we see on TV news shows, or hear while driving our cars. We witness events that lead us to despair in the face of the impudence of the executors. Obscuring their magnitude or accepting the official distortions that deny reality would not help do justice to the memory of the victims. And it would falsify the logical flow of historical events.

The New York artist Coco Fusco, whose mother is Cuban, and father, Italian, has a political passion and insight that compel her to reveal what is unsettling, dysfunctional, and inscrutable about governmental policies. Interested in making us aware of any historical injustice, Fusco discovers "cracks" through which to infiltrate until she reaches the gist of the problem, unmasking the caustic taste that hides beneath the official reference.

The expressive artistic medium is not the fundamental thing. She is mainly interested in the content, and the relationships that exist between art, society, and everyday life. Herein resides the importance of her multidisciplinary practice, which endows her with a diversity of tools necessary for expressing herself, whether through performance, video, filmic documentation, conference, or simulation. And all this within a painstaking process of research, which is as coherent as its impact is conclusive, and the boldness of her action is curative.

In Coco Fusco's work there is an unbreakable attitude that reflects absolute commitment, not only on the artistic-conceptual level, but also through the—whether individual or collective—interactive physical experience. The artist delves into history, into the relations of

Miolo AF03.indd 222 9/30/14 11:39

power between different segments of contemporary society, probing themes such as power and violence; identity and geographic territory; race and gender. In so doing, she articulates a connection between public and private realms, between past and present.

Bare Life Study #r¹ is the recording of a performance Coco Fusco presented in 2005 for the 15th Videobrasil, in São Paulo. Whereas in earlier works she was interested in the perspective of women as victims, with this action she initiates a new series, inspired in the role of women as victimizers. Her leitmotif stems from the scandalous photographic revelations that emerged as part of the events that took place at the hands of the United States army at the Abu Ghraib prison, at the secret prisons of Bagram, in Afghanistan, and at the Guantanamo Naval Base in Cuba,² where the use of femininity is revealed as a weapon for control and humiliation.

Fusco dares to lay bare the trauma generated by the tactics of physical and psychological torture practiced on prisoners of war by female soldiers. In an effort to dismember the essence of human evil, she adds a new twist by questioning the official distortion, which aims to conceal the cruelty of the acts.

Shielded by her role as university academic, she managed to bring together a group of students to enter into a military training camp commanded by formerly retired expert interrogators of the United States Army, with whom she previously entered into an agreement of collaboration and mutual respect. The military environment provided her with categorical arguments on the rigor of the techniques of interrogation and subjections applied to the captives of war. In this process, the violence and veracity of the actions exceed the simulation of the train-

Miolo\_AF03.indd 223 9/30/14 11:39

ing itself. The experience enabled her to accumulate a large number of hours of footage, a valuable reference material for future projects, performative conferences, films, and publications, to which the works *A Room of One's Own* (2005) and *Bare Life Study #1* and *Operación Atropos* (both dated 2006) attest.

In *Bare Life Study #1*, a performance that has unfolded from this process of discipline and exploration, Coco Fusco goes to the city of São Paulo to address a theme ignored by international humanitarian conventions. By appropriating scandal and bewilderment, not only does she discuss the suffering of others, but she also offers a poignant point of view of these events.

Her gesture affords a truthful visual murmur that superimposes foreign memory on local issues, while at the same time stressing the reach of performance and video within the history of Latin American art itself, and its implications in themes related to military dictatorships, disappearances, brutality, and censorship.

Bare Life Study #1 takes place in broad daylight, on a subversive theatrical stage that reinforces the visual interceptions of ethical and social questioning. Three segments converge in one point of action: the line of convicts, the tumult of spectators, and Unites States territory. The re-creation of the abuse is observed in the subjection of the young inmates, who compliantly obey the voice of their commander, kneeling down in an inert act, and "cleaning" the streets of São Paulo with toothbrushes. They march like androids in the lines of their destiny.

Fusco's intention is provocative and perilous. She risks the intervention of the representatives of the Consulate, who, with discretion and

Miolo AF03,indd 224 9/30/14 11:39

irony, observe the ritual of the performance invested by the role of a female soldier. The recording of the action demonstrates the symbols of power: boots as an element forcing people to keep their heads down; men and women subjected on the ground; the restraint of an audience who cannot control the irrationality of the act. All this is intended to show the effects of torture as a sign of disturbing subjection.

Bare Life Study #1 affords the possibility of fusing the past and the present, and it simultaneously questions the uncertain prospects. By facing the pain of others, Fusco successfully connects her conceptual tenacity to historical commentary. Through the memory of the torture and humiliation of others, Coco Fusco subjects herself, and she challenges us to experience the vulnerability of a censurable event. Bare Life Study fuels a dynamic dialogue of sociopolitical exchange that forces reflection and sheds light on the unerasable impression of violence and harm, in an accumulative process that is registered on the collective memory, and shapes the sad pages of current events.

#### - MAGDA GONZÁLEZ-MORA

- The title of the piece is taken from the philosophical concept that is constructed upon the Roman legal conception of *homo sacer*, related to the existence of the dispossessed. The concept of *bare life* has been disseminated as a philosophical category by the Italian philosopher Giorgio Agamben.
- 2 Some of the photographs have the date printed on them, which indicates that they were taken in May 2003, and therefore embody the first evidence of possible abuses of prisoners in Iraq. Subsequently, scandals emerged involving Major General Barbara Fast, who was in charge of intelligence at Abu Ghraib; Lynndie England and Sabrina Harman; and the only person found guilty, Brigadier Gen. Janis Karpinski.

Miolo AF03.indd 225 9/30/14 11:39

#### **BOUCHRA KHALILI**

# Four selected videos from The Mapping Journey Project, 2008–2011

Videoinstalação em quatro canais Four-channel video installation

Miolo\_AF03.indd 226 9/30/14 11:39

BOUCHRA KHALILI (Casablanca, Marrocos, 1975. Vive em Berlim, Alemanha) é artista. Seus filmes, vídeos, instalações, fotografias e gravuras articulam linguagem, subjetividade e territórios de transição para investigar estratégias e discursos de resistência elaborados e narrados por grupos minoritários. Sua obra foi vista internacionalmente na La Triennale, Palais de Tokyo (Paris, 2012); 18ª Bienal de Sydney (2012); MoMA (Nova York, 2011); e 10ª Bienal de Charjah (2011), entre outras mostras.

BOUCHRA KHALILI'S (Casablanca, Morocco, 1975. Lives in Berlin, Germany) work (film, video, installation, photography, and prints) articulates language, subjectivity, and transitional territories to investigate strategies and discourses of resistance as elaborated and narrated by members of minorities. It has been internationally exhibited at La Triennale, Palais de Tokyo (Paris, 2012); the 18th Biennale of Sydney (2012); MoMA (New York, 2011); and the 10th Sharjah Biennial (2011); among others.

Miolo\_AF03.indd 227 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 228 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 229 9/30/14 11:39

Há mais de uma maneira de experimentar o projeto *Mapping Journey*, de Bouchra Khalili. Embora seja possível assistir a cada vídeo separadamente, como uma série de obras *single channel*, para mim foi mais potente ver todos os oito simultaneamente, instalados na mesma sala (a primeira vez foi na Bienal de Charjah, em 2011). Deixe-me levar você até lá.

Você afasta as cortinas. Entra no espaço escuro. A única luz é a que vem das telas.

Podia ser uma sala de controle de um quartel-general do exército. Cada tela é um mapa projetado na parede. Oito quadros complexos de luz, com dimensões variáveis.

Mas não há nenhum botão para apertar. Nenhum controle para girar, nenhum alvo para rastrear. Nem sequer uma mesa de reunião ou negociação. Há apenas bancos sem encosto e fones de ouvido.

Na verdade, você está no contrário exato de um centro militar. Ninguém lhe dirá para mirar em um alvo perigoso ou decidir o destino de alguma porção do planeta. Você não está em uma posição de poder. Só se espera que você olhe e, sobretudo, escute; que testemunhe histórias particulares que, de outro modo, jamais seriam ouvidas. Histórias que a geoestratégia global ignora.

Você dá uma olhada nas telas. Vai de uma para a outra, no começo simplesmente passando os olhos, antes de caminhar pela sala. Nos oito quadros há uma cena parada, parecida em todos. Um mapa e uma mão que se move sobre ele, desenhando linhas com uma caneta preta.

Você se senta diante de uma tela. Pega um dos fones de ouvido.

"Saí de Beni Mellal com sete euros no bolso. Sempre ouvi falar da Eu-

Miolo AF03.indd 230 9/30/14 11:39

ropa. Quis vê-la com meus próprios olhos. Fui de ônibus de Beni Mellal até Tânger..."

A voz é jovem e fala em árabe marroquino. O menino descreve sua viagem passo a passo, sem fazer comentários. A cada passo, explica os motivos para sua partida, os meios de transporte que usou e quanto dinheiro tinha no bolso. Ele sabe os nomes das cidades e aldeias. Sabe localizá-las no mapa.

Você tira o fone de ouvido; senta diante de outra tela.

"... Daí resolvi ir para a Líbia. Peguei a estrada da Nigéria para a Líbia. Mas levei pelo menos seis, sete meses para chegar em Ghat, porque a estrada é muito difícil. De vez em quando encontrava um carro, mas a maior parte do tempo tive que andar, e até subir montanha. Sofri muito na viagem: é uma viagem impossível para um ser humano. Se eu soubesse, jamais teria feito isso."

Em cada vídeo, um refugiado ou migrante desenha seu percurso em um mapa. São trajetórias de gente que vive diariamente, no corpo, a acidentada paisagem física e política do planeta. Trajetórias de pessoas escondidas, pessoas cuja existência social é apagada. Trajetórias nas quais linhas retas são impensáveis.

Os vídeos de Bouchra constroem uma contracartografia da região do Mediterrâneo, que aproxima histórias pessoais e fronteiras políticas. A obra encena uma tensão entre: 1. O migrante enquanto singularidade frágil, porém convicta; 2. O mapa oficial da política mundial; e 3. Nosso olhar preconceituoso de espectadores que necessariamente têm opiniões formadas sobre a migração clandestina e a política europeia.

"Não dava para irmos direto para a Sardenha, porque havia radares e tudo. Eles descobririam nosso destino e não nos deixariam entrar em águas

Miolo\_AF03.indd 231 9/30/14 11:39

internacionais. Então, desviamos o curso para Marselha. Assim que nos vimos em águas internacionais, mudamos de novo a rota para a Sardenha."

Fugir. Escapar. Partir. Voltar. Desviar. Partir outra vez. Ser preso. Ser deportado. Começar do zero. Ser repatriado. Partir de novo... O mapa da clandestinidade é um ziguezague sem fim num labirinto de mares e fronteiras. É um acúmulo de caminhos invisíveis. Pode ser por isso que a artista tenha escolhido não mostrar o corpo de seus personagens. Você só vê a mão que traça a trajetória. Nunca um rosto. O foco, aqui, está nas vozes. Elas falam em francês, árabe, inglês, italiano... Seus sotaques carregados lembram origens, mesmo quando contêm traços das viagens.

"Agora faz um mês que estou em Marselha. Espero conseguir colocar meus documentos em ordem para poder viver como uma pessoa qualquer aqui na Europa, trabalhar, só isso, não para fazer nada de errado... Mais que tudo, espero poder rever minha mãe algum dia."

Sem explicações. Sem música. A instalação é direta e frontal. Ela transforma essas trajetórias complexas em narrativas precisas, factuais. Ela faz você ver o mapa do mundo de forma diferente. A intimidade com a voz que você escuta provoca compaixão, mas não sentimentalismo. Separada do contexto, nenhuma frase apela para a emoção. A história inteira, porém, faz emergir uma grande emoção. Dar voz a quem não tem voz muitas vezes resulta em falar por eles. Bouchra Khalili faz justamente o contrário: ela cava um espaço onde eles possam falar e, então, escuta-os, e faz com que essas vozes sejam ouvidas.

"Agora estou trabalhando, moro em Bari, até aprendi italiano. Mas de ficar aqui eu não gosto. Porque eu queria ir para a Noruega ou para a Inglaterra..."

Miolo AF03,indd 232 9/30/14 11:39

Constantemente, fala-se de uma lacuna entre o caminho esperado e a trajetória de fato. Recontar e desenhar a viagem de alguém são formas de medir, diretamente na superfície do mapa, a distância entre esperança e realidade. Uma pessoa sem poder, sem documento, sem teto, mudando de um lugar para outro, não porque deseja defender uma bandeira, mas porque está tentando sobreviver. Nesse contexto, impressiona a segurança daquelas vozes e mãos. São mulheres e homens que sabem aonde queriam ir originalmente, e sabem o caminho que acabaram seguindo, de fato.

Ao inscrever seu caminho no mapa, reivindicam sua trajetória forçada para si mesmos, tornando-a indiscutível, liberando-a de fronteiras políticas impostas. Assim, conferem a ela a espessura da experiência vivida. De instrumento de poder, o mapa subitamente parece ser um instrumento de emancipação. Nas demais obras que integram o mesmo conjunto de Bouchra Khalili, uma série de oito gravuras em silkscreen intitulada *Constelações*, o mapa que havia por baixo é apagado. Restam apenas as trajetórias dos migrantes, como estrelas cadentes no céu escuro da política mundial.

Você sai da sala confuso. Pela primeira vez sente que entendeu o que querem dizer com "trabalhadores clandestinos", fora das estatísticas e dos discursos turvos sobre imigração, terceiro mundo, economia europeia ou crise financeira. Essas pessoas "clandestinas" com quem você acabou de passar alguns minutos lhe deram uma lição de política, economia, humanidade. Não fosse a forma inventada por Bouchra Khalili para hospedar suas vozes, talvez você não tivesse conseguido ouvir a lição.

- OMAR BERRADA

Miolo\_AF03.indd 233 9/30/14 11:39

There is more than one way of experiencing Bouchra Khalili's *The Mapping Journey Project*. While it is possible to watch each video separately, as a series of single-channel works, it was more potent for me to see all eight of them installed simultaneously in one room (first at the Sharjah Biennial in 2011). Let me take you there.

You pull the curtains. You enter a dark space. All the available light comes from screens.

It might as well be the control room in an army headquarters. Each one of the screens is a map projected onto a wall. Eight frames of intricate light with variable dimensions.

There are no buttons to push, however. No levers to handle, no targets to track. Not even a meeting or negotiating table. There are only seats without backs, and there are headphones.

In fact, you are in the exact opposite of a military outpost. You will not be asked to aim a dangerous target or determine the fate of some part of the planet. You are not in a position of power. The only action you are asked to complete is to look and, above all, to listen; to bear witness to peculiar stories that would otherwise never be heard. Stories that global geostrategy ignores.

You take a look at the screens. You go from one to the other, simply moving your eyes first, before walking around the room. In the eight frames there is a still shot, seemingly the same in all of them. A map and a hand that moves on it, drawing lines with a black marker.

You sit in front of a screen. You pick up a headset.

"I left from Beni Mellal, with seven euros in my pocket. I was always hearing talk of Europe. I wanted to see for myself. I went by bus from Beni Mellal to Tangier..."

Miolo\_AF03.indd 234 9/30/14 11:39

The voice is young and speaks in Moroccan Arabic. The boy describes his journey step by step, adding no comments. At each new step, he gives the reason for his departure, the means of transportation he used, and how much money he had in his pocket. He knows the names of the towns and the villages. He can locate them on the map.

You put down the headphones; you go sit in front of another screen. "... So I decided to go to Libya. I took the road from Niger to Libya. But it took me at least six or seven months to reach Ghat because it's a very difficult road. From time to time I would find a car but most of the time I had to walk, even climb mountains... I suffered a lot during this trip: it is an impossible journey for a human being. If I had known, I would never have done it."

In each video, a refugee or migrant draws his or her route on a map. These are trajectories of people who experience, on their bodies, the rugged physical and political landscape of the globe on a daily basis. These are trajectories of people who are hiding, people whose social existence is deleted. In these trajectories, straight lines are unthinkable.

Khalili's videos construct a counter-cartography of the Mediterranean region, in which personal stories meet political borders. The work stages a tension between: 1. The migrant individual as a fragile but resolute singularity; 2. The normative map of world politics; and 3. Our biased gaze as viewers who necessarily have prior assumptions about clandestine migration and European politics.

"We could not go straight to Sardinia because there were radars and all. They would have figured out our destination and not let us

Miolo\_AF03.indd 235 9/30/14 11:39

through international waters. So we deflected our course towards Marseille. Once in international waters, we changed directions towards Sardinia once again."

Flee. Escape. Leave. Return. Deflect. Leave again. Be arrested. Be deported. Start anew. Be repatriated. Leave once again... The map of clandestinity is an endless zigzag in an endless labyrinth of seas and borderlines. It is an accumulation of invisible paths. This may be why the artist chose not to show her characters' bodies. You only see the hand that traces the trajectory. You never see a face. The focus here is on the voices. They are speaking French, Arabic, English, Italian... They are laden with accents that recall their origins even as they bear traces of their journey.

"Now I've been in Marseille for a month. I hope to get papers in order to be able to live like everyone else here in Europe, in order to work, that's all, not to do anything wrong... Mostly I hope I can see my mother again some day."

No explanations. No music. The installation is straightforward and frontal. It turns these complex trajectories into precise, factual narratives. It makes you see the world map in a different way. The intimacy with the voice you are hearing evokes empathy, but no sentimentality. No sentence, taken separately, appeals to emotion. However, the whole story stirs great emotion. Giving voice to the voiceless often boils down to speaking on their behalf. Bouchra Khalili does just the opposite: she carves a space that makes it possible for them to speak, then she listens, she makes their voices heard.

"Now I work, I live in Bari, I've even learnt Italian. But staying here I don't like it. Because I wanted to go to Norway or to England..."

Miolo\_AF03.indd 236 9/30/14 11:39

You frequently hear of a gap between the expected path and the actual trajectory. To recount one's journey and to draw it are ways of measuring, right on the surface of the map, the distance between hope and reality. A person with no power, no papers, no roof, moves from place to place, not because he or she wants to stake his or her flag, but because he or she is trying to survive. In this context, one is impressed by the assurance of those voices and hands. These women and men know where they originally wanted to go, and know the path they actually followed.

By inscribing this path on the map, they (re)claim the forced trajectory as their own. They make it indisputable. They free it from imposed political boundaries. Thus, they imbue it with the thickness of lived experience. The instrument of power that is the map suddenly appears as an instrument of emancipation. In Bouchra Khalili's attendant work, the series of eight silkscreen prints entitled *Constellations*, the underlying political map is deleted. Only the migrant trajectories remain, like shooting stars in the darkened sky of world politics.

You leave the room confused. This is the first time that you feel you understand what it is meant by "undocumented workers," away from statistics and muddy speech on immigration, the third world, the European economy, or the financial crisis. These "undocumented" people with whom you just spent a few minutes have given you a lesson in politics, in economy, in humanity. Were it not for the form invented by Bouchra Khalili to host their voices, you might not have been able to hear it at all.

- OMAR BERRADA

Miolo\_AF03.indd 237 9/30/14 11:39

#### MWANGI HUTTER

## My Possession, 2005

Vídeo, 31'28". Registro de performance Video, 31'28". Performance recording

Miolo\_AF03.indd 238 9/30/14 11:39

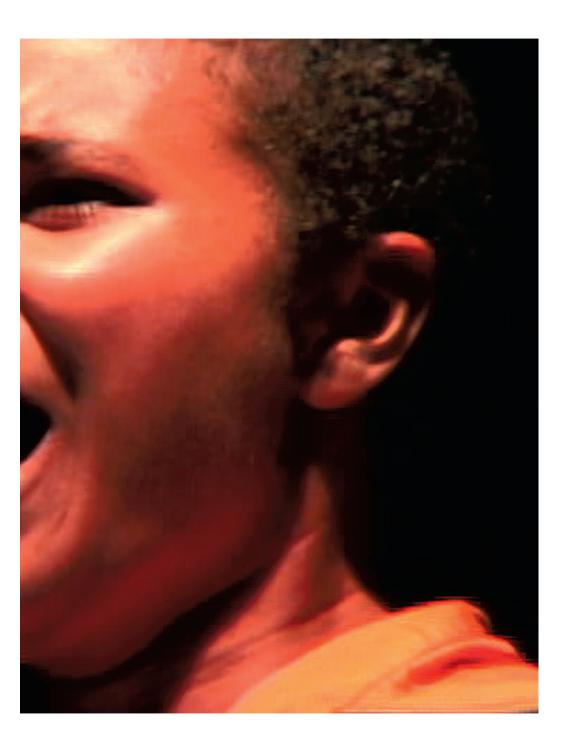
MWANGI HUTTER (Nairóbi, Quênia, 1975. Vive entre Ludwigshafen e Berlim, Alemanha, e Nairóbi, Quênia) é o nome comum adotado em 2005 pelos artistas Ingrid Mwangi e Robert Hutter, que trabalham com vídeo, fotografia, instalação, escultura e performance, usando os próprios corpos para refletir sobre realidades sociais em transformação. Formados em novas mídias na Alemanha, com residências artísticas na Cité Internationale des Arts, em Paris, participaram das bienais de São Paulo e Veneza, entre outras mostras na África, Ásia, Europa, Estados Unidos e América do Sul.

MWANGI HUTTER (Nairobi, Kenya, 1975. Lives between Ludwigshafen and Berlin, Germany, and Nairobi, Kenya) is the common name adopted in 2005 by the artists Ingrid Mwangi and Robert Hutter, who work with video, photography, installation, sculpture, and performance, using their own bodies to reflect about changing social realities. They both earned new media degrees in Germany, undertook artist residencies at the Cité Internationale des Arts, in Paris, and featured in the São Paulo and Venice biennials, among other exhibitions in Africa, Asia, Europe, United States, and South America.

Miolo\_AF03.indd 239 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 240 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 241 9/30/14 11:39

Uma mulher negra entra, descalça, numa cena escura onde apenas uma cadeira de madeira está sendo iluminada por um foco de luz zenital. Suas roupas seguem a moda ocidental despojada: blusa laranja de mangas compridas e abotoadas nos punhos; calça comprida clara. Seus cabelos, cortados rentes.

Senta-se e observa o público mergulhado na penumbra à sua volta, enquanto o mesmo público observa sua expressão quase feliz e sua pele não tão negra. Ingrid Mwangi é filha de homem queniano com mulher alemã. E traz na pele, assim como nos cabelos, questões relativas à sua condição diaspórica, utilizando-se da discriminação cultural e social sofrida como conteúdo constante de suas propostas artísticas. Tais questões estão coladas como sombras em sua própria presença.

Num primeiro momento, expondo-se ao olhar de todos, ali está mais uma artista africana que redimensiona a história de Saartjie Baartman, mulher hotentote, nascida na atual África do Sul, que, por suas dimensões corporais inusitadas, havia sido mostrada como "animal raro" em países da Europa, no início do século 19. Um detalhe não deve ser esquecido: Baartman só teve direito à inumação de seus restos mortais em sua terra natal, em 2002, após ter sido exaustivamente explorada como escrava, prostituta e como espécime raro, suscitando o interesse de cientistas.

Talvez, a opção pela roupa ocidental, com leves características masculinas, indique certo cuidado em neutralizar olhares programados para especular o corpo feminino africano como clichê de diversões eróticas imaginárias. Há uma tensão sutil que se instala progressivamente na desconstrução de estereótipos.

Miolo AF03,indd 242 9/30/14 11:39

Nem branca, nem negra; figura cujo feminino é reformatado por invólucros tradicionalmente masculinos. Mesmo que o erotismo possa ser entendido como a aprovação da vida até na morte, tudo indica que, nessa ação inicial, uma sutil problematização do feminino já está sendo veiculada. Qualquer menção ao exótico se desmancha no ar.

Poderia a pura contingência de sua presença instigar a imaginação, fazendo aparecer nesse corpo a "carne" em sua mais recôndita evidência erótica? Ingrid Mwangi torna isso impossível, no modo como conduz o movimento. Apesar de estática, ela concentra grande energia no rosto, ponto de partida para o que virá como ação.

Trata-se de uma mulher africana fora da África, distante do contexto específico de sua cultura. Ao mesmo tempo, trata-se de uma mulher europeia "misturada" por reverberações de arraigados modos colonialistas que não a poupam de situações incômodas.

Portanto, para os ocidentais que não a conhecem, um cuidado com o que ela mostra seria desejável. Para muitas culturas africanas, há finalidade em enxergar para além das óbvias evidências. Nada é apenas o que é na mais simples realidade. Mwangi sugere a vontade de revelar algo diferente, que solicita aos que a observam o esforço de considerar o lugar do outro.

Num esforço de contextualização, outros artistas poderiam ser aqui evocados. É o caso de Panaibra Gabriel Canda, bailarino e performer moçambicano. Em seu trabalho de movimento, não é difícil perceber uma busca de conexão com o invisível que disponibiliza a atenção do observador para sensações mágicas. Na recuperação de gestos ancestrais, existe um corpo tribal que se instaura, permitindo ao artista transitar entre evocações do Divino e evidenciações de dispositivos de controle e poder, assuntos tabus ainda hoje.

Miolo AF03,indd 243 9/30/14 11:39

Mas essa comparação serve apenas para indicar que, a partir da valoração do mágico como ponto de partida poético, artistas podem tomar direções diferentes. Se, por um lado, Canda potencializa as evocações ancestrais como suporte para a elaboração de um discurso declaradamente político, por outro, Mwangi, inspirada por fontes semelhantes, desconstrói a possibilidade do discurso lógico convencional, entregando-se a emanações intuitivas, expressas pelos modos de olhar, de se movimentar e de exteriorizar sons que só podem fazer sentido em instâncias imateriais.

Surge o momento no qual, mesmo sentada, sua atitude facial muda de um sorriso sereno, quase neutro, para uma seriedade conduzida pelo olhar fixo e parado. Algo de mágico se respira no ar. Algo que não se vê começa a impregnar o ambiente. O invisível toma gradualmente o corpo da artista. O rosto então começa a crispar, tenso, mantendo um único foco. Há um processo de transformação em curso.

Atormentado, o rosto vira máscara instável, exalando lágrimas e sons guturais surpreendentes, viscerais, inapreensíveis. Lamentos? Prantos? Mensagens recebidas do Além? Processos de incorporação? A delicadeza do momento impede qualquer interpretação mais ligeira. A transformação do estado de consciência emerge, desestabilizando a postura normal. O corpo começa a vibrar e cai, procurando o chão.

Para brasileiros, há alguma familiaridade nesses acontecimentos, que podem ser associados a incorporações de santos e/ou de orixás, em terreiros de Umbanda e Candomblé, onde raízes africanas, infinitamente ricas, garantem sua permanência, povoando, deste lado do Atlântico, o cotidiano no qual se vive.

Miolo AF03 indd 244 9/30/14 11:39

É no movimento descontínuo e vibrátil que Mwangi desconstrói as possibilidades lógicas, desabilitando qualquer identificação programada, tentada pelo observador. Corpo e chão estabelecem o seu contínuo. Humano e animal fundem-se em gritos agudos, e o aparente descontrole flui, impedindo a evasão para outros tempos ou lugares. O presente é instaurado, fixando-se sem nenhum outro subterfúgio. Corpo e chão confundem-se.

Para quem considerar a origem africana de Mwangi, há opções variadas de entendimento, todas convergindo para a aproximação com o mistério, com o que alguns chamam de sagrado, com as forças divinas que emanam da própria Natureza.

Mesmo quando, no decorrer do processo, o corpo busca retomar a postura de pé, as mãos sempre voltam ao chão, depois de terem percorrido toda a superfície corporal a partir da cabeça. Mãos, chão e cabeça estabelecem um circuito. Seria isso uma bênção procurada na fonte mesma da vitalidade telúrica? Seria uma vontade de conexão com a terra que sustenta todos os pesos e todos os deslocamentos? Seria uma reverência às energias que garantem os alimentos físicos e espirituais ao corpo?

Aos poucos, a estabilidade sobre os pés se reestabelece. Agora os espasmos vão se diluindo. Mwangi retoma a condução de seu corpo, a partir de uma gestualidade mais lenta, normativa, reconhecível pelo ambiente social "civilizado". Mas sem abandonar a fluência das mãos na conexão com o chão e com a cabeça.

A expressão facial da quase felicidade inicial volta a aparecer. Com seus próprios gestos, a artista anuncia o final da ação.

- MARCOS HILL

**— 245 —** 

A black woman enters, barefoot, onto a darkened stage where only a wooden chair is lit by a spotlight straight above it. She is dressed in accordance with Western simplicity: an orange long-sleeved shirt buttoned at the wrists; light-colored pants. Her hair is cropped short.

She sits down and observes the audience in the half-shadows around her, while the same audience observes her quasi-happy expression and her not-so-black skin. Ingrid Mwangi is the daughter of a Kenyan man and a German woman. And her skin, as well as her hair, bears questions relative to her diasporic condition, the cultural and social discrimination she has suffered being a constant in her artistic proposals. Such questions are stuck like shadows to her very presence.

At first, exposed to everyone's stare, she is one more African artist who redimensions the history of Saartjie Baartman, a Hottentot woman, born in what is currently South Africa, who, for the unusual dimensions of her body, was shown as a "rare animal" in European countries at the beginning of the 19th century. A detail should not be forgotten: Baartman only obtained the right for her mortal remains to be laid to rest in her native land in 2002, after having been exhaustively exploited as a slave, prostitute, and rare specimen, arousing the interest of scientists.

Perhaps the choice of Western clothing, with a touch of masculine characteristics, indicates a certain concern for neutralizing stares programmed for gawking at the African female body as a cliché of imaginary erotic diversions. There is a subtle tension that is progressively established in the deconstruction of stereotypes.

Neither white, nor black; a figure whose feminine aspect is reformatted by traditionally masculine wrappings. Even if eroticism can be

Miolo AF03,indd 246 9/30/14 11:39

understood as the appreciation of life even in death, everything points to the fact that, in this initial action, a subtle problematization of the feminine is already underway. Any mention of the exotic crumbles in the air.

Could the pure contingency of her presence instigate the imagination, making the "flesh" appear on this body in its concealed erotic evidence? Ingrid Mwangi makes this impossible, by the way she leads the movement. Motionless, she nonetheless concentrates a great deal of energy in her face, the starting point from which all the action will arise.

She is an African woman outside of Africa, distanced from the specific context of her culture. At the same time, she is a European woman "mixed" by reverberations of ingrained colonialist modes that do not save her from uncomfortable situations.

Therefore, Westerners who do not know her had better take care about what she shows. For many African cultures, there is purpose in seeing beyond the obvious evidences. Nothing is only what it is in the simplest reality. Mwangi suggests the wish to reveal something different, requiring that those who observe her take the effort to consider the place of the other.

With the aim of contextualization, other artists could be considered here. Like Panaibra Gabriel Canda, a Mozambican dancer and performer. In his work of movement, it is not hard to perceive a search for a connection with the invisible that opens the attention of the observer for magical sensations. In the recovery of ancestral gestures there is a tribal body that is established, allowing the artist to transit among evocations of the divine and disclosures of devices of control and power, taboo subjects to this day.

Miolo AF03,indd 247 9/30/14 11:39

But this comparison only serves to indicate that, based on the use of magic as a poetic starting point, artists can take different directions. If, on the one hand, Canda potentializes the ancestral evocations as a support for the elaboration of a declaratively political discourse, on the other, Mwangi, inspired by similar sources, deconstructs the possibility of the conventional logical discourse, yielding herself to intuitive emanations, expressed by ways of looking, of moving oneself and externalizing sounds that can only make sense in immaterial instances.

There arises the moment at which, even seated, her facial attitude changes from a serene, nearly neutral smile, to a seriousness driven by her fixed stare. Something magic is breathing in the air. Something unseen begins to impregnate the setting. The invisible gradually takes over the artist's body. Her face then begins to tighten, becoming tense, maintaining a single focus. A process of transformation is underway.

Tormented, her face becomes an unstable mask, exuding tears and surprising guttural, visceral, inapprehensible sounds. Laments? Mourning wails? Messages received from the Beyond? Processes of possession? The delicateness of the moment prevents any more superficial interpretation. The transformation of her state of consciousness emerges, destabilizing her normal posture. Her body begins to vibrate and then falls, seeking the floor.

For Brazilians, there is some familiarity in these happenings that can be associated to the possession of bodies by saints and/or orishas, in Umbanda and Candomblé *terreiros*, where infinitely rich African roots ensure their permanence, peopling the everyday life on this side of the Atlantic.

Miolo AF03.indd 248 9/30/14 11:39

By her discontinuous and vibrating movement, Mwangi deconstructs the logical possibilities, disabling any programmed identification attempted by the viewer. Body and floor establish their continuum. Human and animal are fused in shrieks, and her state of apparent lack of control continues to flow, preventing any evasion to other times or places. The present is established, instilled without any other subterfuge. Body and floor become one.

Whoever considers Mwangi's African origin has various options for understanding her performance, all of which converging on the approximation with mystery, with what some call the sacred, with the divine forces that emanate from Nature itself.

Even when, during the development of the process, her body seeks to regain a standing position, her hands always return to the floor, after having run over the entire surface of her body, starting at her head. Hands, body, and head establish a circuit. Is this a blessing sought in the very source of telluric vitality? Is it a wish for connection with the earth that supports all the weights and all displacements? Is it done in reverence to the energies that ensure the body's physical and spiritual nourishment?

She gradually regains stability over her feet. Now the spasms are subsiding. Mwangi recovers control of her body, based on a slower, normative gestuality, recognizable by the "civilized" social environment. Without, however, abandoning the fluency of her hands in the connection with the floor and her head.

Her initial facial expression of quasi-happiness appears once again. With her own gestures, the artist announces the end of the action.

- MARCOS HILL

Miolo\_AF03.indd 249 9/30/14 11:39

#### LUIZ DE ABREU

### O samba do crioulo doido, 2013

Vídeo, 19'41". Registro de performance Video, 19'41". Performance recording

Miolo\_AF03.indd 250 9/30/14 11:39

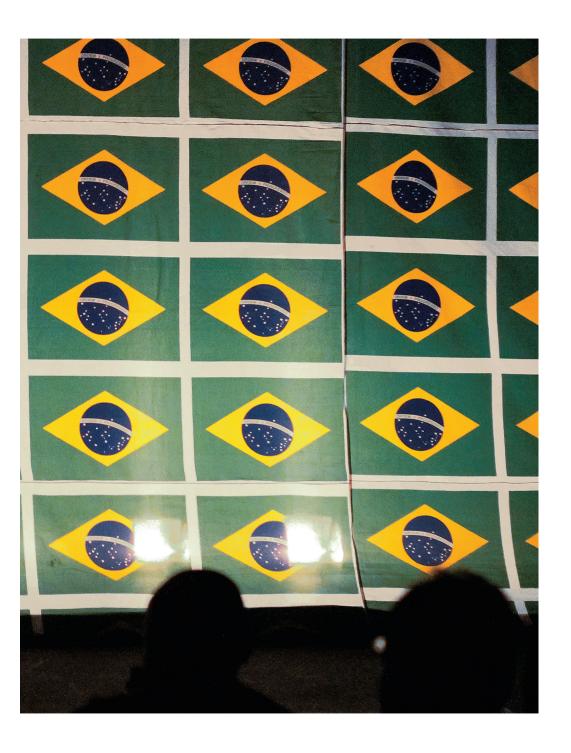
LUIZ DE ABREU (Araguari-MG, Brasil, 1963. Vive em São Paulo, Brasil) é bailarino e performer. Seu trabalho investiga os estereótipos relacionados ao corpo negro. Apresentou-se em festivais de dança contemporânea na França, Alemanha, Portugal, Croácia, Cuba, Espanha, África e Brasil. Esteve na Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009), e mostrou o solo *Travesti* na Mostra Sesc de Dança, São Paulo (2001). Sua peça *O samba do crioulo doido* integra o acervo de videodança do Centre Georges Pompidou, em Paris.

LUIZ DE ABREU (Araguari-MG, Brazil, 1963. Lives in São Paulo, Brazil) is a dancer and performer. His work examines stereotypes surrounding the black body. He has performed at dance festivals in France, Germany, Portugal, Croatia, Cuba, Spain, Africa, and Brazil. He featured in the Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009), and put on the solo *Travesti* at the Sesc Dance show, São Paulo (2001). His work *O samba do crioulo doido* belongs to the video dance collection of the Centre Georges Pompidou, Paris.

Miolo\_AF03.indd 251 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 252 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 253 9/30/14 11:39

Em um solo de apenas vinte minutos, Luiz de Abreu traça seu denso e contundente recado artístico por meio do corpo negro que dança, expõe, escancara, debocha, transgride, denuncia, provoca, questiona – e, de repente, transcende.

Ao final, é o corpo em sua unidade que está em cena, além dos clichês e banalizações. O que é incômodo passa a ser visto como natural, o desconforto dá lugar à coerência e *O samba do crioulo doido* atinge sua síntese.

Crioulo? Doido? Ao contrário da falta de nexo que se tornou conotação do título da canção de Stanislaw Ponte Preta, *O samba do crioulo doido* de Luiz de Abreu faz muito sentido. Vale lembrar que a composição musical que Stanislaw fez em 1968 e que dá nome à performance de Luiz ironiza a tradição das escolas de samba de exaltar fatos e figuras históricas do Brasil. Segundo o tema da música, um compositor negro, depois de tanto obedecer tal regulamento, acaba se atrapalhando e produz uma letra na qual tudo se embaralha, a ponto de falar do casamento da princesa Leopoldina com Tiradentes.

A desordem evocada na música-título sintoniza-se com a desconstrução estética que Luiz de Abreu provoca em cena.

O desejo de expurgar no palco o sentimento de discriminação, de não pertencimento, se dá através da fusão de vida e dança (segundo o artista, seu instrumento de comunicação). Para Luiz, os códigos conhecidos da dança cênica são insuficientes para externar seu próprio

Miolo\_AF03.indd 254 9/30/14 11:39

mundo, calcado na ancestralidade e na contemporaneidade. Ele domina esses códigos, deixa-os fluir em flexões ou movimentos ondulantes de braços que remetem ao balé clássico e confluem no samba, para logo dissolvê-los e buscar sua linguagem pessoal, incerta e inacabada, mas visceral e potente.

No solo performático de Luiz, o corpo é antítese da negação. A nudez sem artifícios afirma a inteireza, a apropriação do próprio corpo, que sai da penumbra e rompe com a imagem forjada pelo juízo social. Assim como, de costas para o público, evidencia o movimento trivial das omoplatas, ele também expõe o pênis sob a luz frontal do palco. Cada parte do corpo está presente e assumida, como a simples matéria que se desprende do estereótipo.

"A carne mais barata do mercado é a carne negra", vocifera Elza Soares no início da performance. O tom grave desta canção de abertura também retorna no final, em contraste com a descontração do samba cantado em francês, que dá a receita da feijoada, com suas diferentes carnes – lombo, pé, joelho de porco... Carnes diversas, que vão moldando um corpo cultural brasileiro, no qual ecoa um ambiente sociopolítico, com fachadas festivas encobrindo preconceitos. E lá vem o trecho de *O Guarany*, de Carlos Gomes, assinalando menos a ópera e mais um signo ditatorial: a vinheta de *A voz do Brasil*, programa de rádio oficial, e ainda hoje obrigatório, que surgiu no governo do presidente Getúlio Vargas.

Miolo\_AF03.indd 255 9/30/14 11:39

Também cenograficamente, a performance de Luiz é enxuta, econômica. O menos é mais, revelando escolhas bem definidas. No fundo do palco, inúmeras bandeiras do Brasil compõem um painel quadriculado. Verde. Amarelo. De ponta a ponta. O bailarino solista é um ser em meio ao grande território de fundo – criando referências com a extensão das terras brasileiras e sua multifacetada cultura. Ao longo da performance, a bandeira também se faz estandarte e roupagem e, com desenvoltura macunaímica, é dessacralizada.

A boca de plástico que Luiz coloca para exacerbar a grossura dos próprios lábios e a bota de cano longo, única peça que recobre o corpo nu, e que representa as mulatas dos carnavais, completam o mosaico de exotismos e estereótipos que Luiz explora e transmuta em cena – para, ao fim, expeli-los, como um ato de libertação.

Na história da dança, é recorrente o questionamento do corpo negro. Principalmente nos Estados Unidos, a segregação racial ativou o culto à tradição da dança de origem afro-americana, termo que reflete muito mais uma distinção social que cultural.

A partir do início do século 20, inúmeras manifestações se firmaram nos Estados Unidos, gerando inclusive registros bibliográficos, os quais são muito mais dispersos e escassos no Brasil, principalmente no âmbito da dança contemporânea.

O engajamento político por conta da questão racial também se deu com mais evidência na dança dos Estados Unidos, onde figuram pre-

Miolo AF03,indd 256 9/30/14 11:39

cursores, como a bailarina, coreógrafa e pedagoga Katherine Dunham (1909–2006) que, em 1951, criou *Southland*, polêmico espetáculo cuja temática era o linchamento de um homem negro.

Mais tarde, a partir da década de 1960, a dança afro-americana teve no coreógrafo Alvin Ailey (1931–1989) um vigoroso porta-voz, que concebeu obras-primas capazes de inspirar o orgulho racial. Trinta anos depois, Bill T. Jones (1952) expandiu a questão do preconceito ao levar ao palco a própria condição como artista negro, homossexual e soropositivo. *Still/Here*, espetáculo concebido e coreografado por Jones, que estreou em 1994, ganhou repercussão internacional, como um manifesto artístico e político contra todos os tipos de exclusão.

Na cena mais dispersa da dança brasileira, trabalhos como o de Luiz de Abreu representam expressões marcantes, mas um tanto solitárias. Embora ausente dos palcos desde *O samba do crioulo doido*, Luiz já inseriu na trajetória recente da dança contemporânea uma identidade singular. De forma recontextualizada, seu solo performático faz ressoar afirmações sempre atuais do escritor e crítico de arte francês François Pluchart (1937–1988), que apontou três direções distintas na arte corporal: a denúncia de fenômenos sociais ou regras morais intoleráveis, a afirmação da existência do corpo e a demonstração das relações e da interdependência entre corpo e espírito.

-ANA FRANCISCA PONZIO

Miolo\_AF03.indd 257 9/30/14 11:39

**— 257 —** 

In a solo performance lasting just twenty minutes, Luiz de Abreu traces out his dense and incisive artistic message by way of a black body that dances, expresses, manifests, debauches, transgresses, denounces, provokes, questions—and suddenly transcends.

Ultimately, it is the body in its unity that composes the scene, along with clichés and banalizations. The thing that generally makes people feel uneasy begins to be seen as natural, the uncomfortable gives way to coherence and *O samba do crioulo doido* [The samba of the crazy black guy] achieves its synthesis.

Black guy? Crazy? Although the title of the song by Stanislaw Ponte Preta O samba do crioulo doido became a stock phrase connoting incoherence, the performance by Luiz de Abreu makes plenty of sense. It should be borne in mind that Stanislaw's 1968 musical composition that lends its title to De Abreu's performance ironizes the samba schools' tradition of exalting facts and characters from Brazilian history. According to the theme of the song, a black composer—after strictly adhering for a long time to this traditional rule—ends up confused and creates lyrics in which everything is shuffled, to the point of talking about the marriage of Princess Leopoldina with Tiradentes.

The disorder evoked by the song/title is in tune with the aesthetic deconstruction that Luiz de Abreu brings about on stage.

The desire to use a stage as a platform for purging the feeling of discrimination, of not belonging, takes place through the fusion of life and dance (according to the artist, his instrument of communication). For

Miolo\_AF03.indd 258 9/30/14 11:39

De Abreu, the known codes of theatrical dancing are insufficient to exteriorize his own world, couched in ancestrality and contemporaneity. He masters these codes, allowing them to flow in undulating flexions or movements of arms that recall classical ballet and flow into samba, to soon dissolve them and seek his personal, uncertain, and unfinished language that is nevertheless visceral and powerful.

In De Abreu's solo performance, the body is the antithesis of negation. Nudity without artifices affirms the wholeness, the appropriation of the dancer's own body, which comes out of the shadows and ruptures the image forged by social judgment. Just as, with his back to the audience, he highlights the trivial movement of his shoulder blades, he also exposes his penis under the glare of the stage lights. Every part of his body is present and assumed, as the simple material that is released from the stereotype.

"A carne mais barata do mercado é a carne negra" [the cheapest meat on the market is black meat], shouts Elza Soares at the beginning of the performance. The solemn tone of this opening song also returns at the end, in contrast to the spontaneity of the samba sung in French, which gives the recipe for *feijoada*, with its different cuts of meat—pork loin, foot, and knee... Different sorts of meat come together to mold a Brazilian cultural body, in which a sociopolitical environment echoes, with festive façades concealing prejudices. And now we hear the passage from *O Guarany* by Carlos Gomes, referring less to the opera and more to a dictatorial sign: the jingle for *A voz do Brasil*, the official ra-

Miolo\_AF03.indd 259 9/30/14 11:39

dio program, still obligatory today, which arose in the government of President Getúlio Vargas.

De Abreu's performance is also stark and frugal in terms of the stage setting. Less is more, revealing well-defined choices. At the back of the stage, countless Brazilian flags compose a rectangular panel. Green. Yellow. From end to end. The lone dancer is a single being amidst the large territory in the background—creating references to the extension of the Brazilian lands and their multifaceted culture. Throughout the performance, the flag also appears as a banner and as clothing, and is desecrated with Macunaíma-like flippancy.

The plastic mouth that De Abreu wears to exaggerate the thickness of his own lips, coupled with the knee-high boots—the only article of clothing on his nude body, representing the mulatto-women carnival dancers—completes the mosaic of exoticisms and stereotypes that he explores and transmutes onstage—to finally expel them, as an act of liberation.

The questioning of the black body is recurrent in the history of dance. Especially in the United States, racial segregation led to a valorization of the tradition of dance from an African-American origin, a term couched more in a social distinction than a cultural one.

From the early 20th century onwards, countless manifestations arose in the United States, where they also gave rise to bibliographic records, which are much more scattered and scarce in Brazil, especially in the field of contemporary dance.

Miolo\_AF03.indd 260 9/30/14 11:39

Political engagement in regard to the racial question was also more evident in the dance of the United States, which included pioneers like dancer, choreographer, and educator Katherine Dunham (1909–2006), who in 1951 created *Southland*, a controversial show whose theme was the lynching of a black man.

Later, starting in the 1960s, African-American dance had a vigorous spokesman in Alvin Ailey (1931–1989), who conceived masterpieces able to inspire racial pride. Thirty years later, Bill T. Jones (1952) expanded the question of prejudice by bringing to the stage his own condition as a black, homosexual, and HIV-positive artist. *Still/Here*, a show conceived and choreographed by Jones, which premiered in 1994, garnered international repercussion, as an artistic and political manifesto against all types of exclusion.

In the more dispersed scene of Brazilian dance, works like that of Luiz de Abreu represent striking but somewhat solitary expressions. Although absent from the stage since *O samba do crioulo doido*, De Abreu has already injected a singular identity into the recent path of contemporary dance. In a re-contextualized way, his solo performance re-echoes always-current statements by French writer and art critic François Pluchart (1937–1988), who pointed out three different directions in body art: the denouncement of intolerable social phenomena or rules, the affirmation of the body's existence, and the demonstration of the relations and interdependence between the body and spirit.

- ANA FRANCISCA PONZIO

Miolo\_AF03.indd 261 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 262 9/30/14 11:39

Vistas da exposição Exhibition views

Sesc Pompeia, São Paulo agosto august 2014

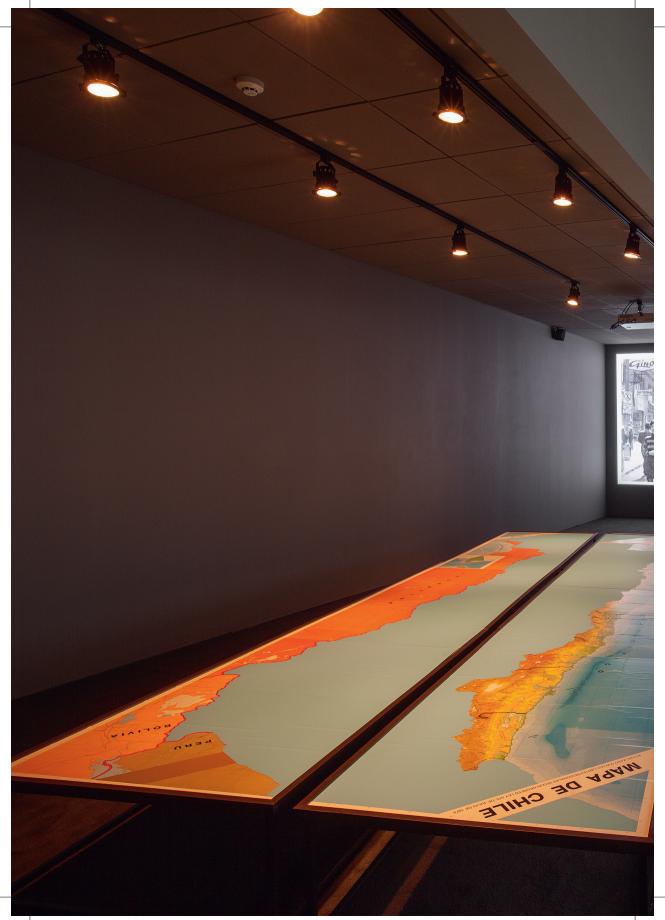
Miolo\_AF03.indd 263 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 264 9/30/14 11:39



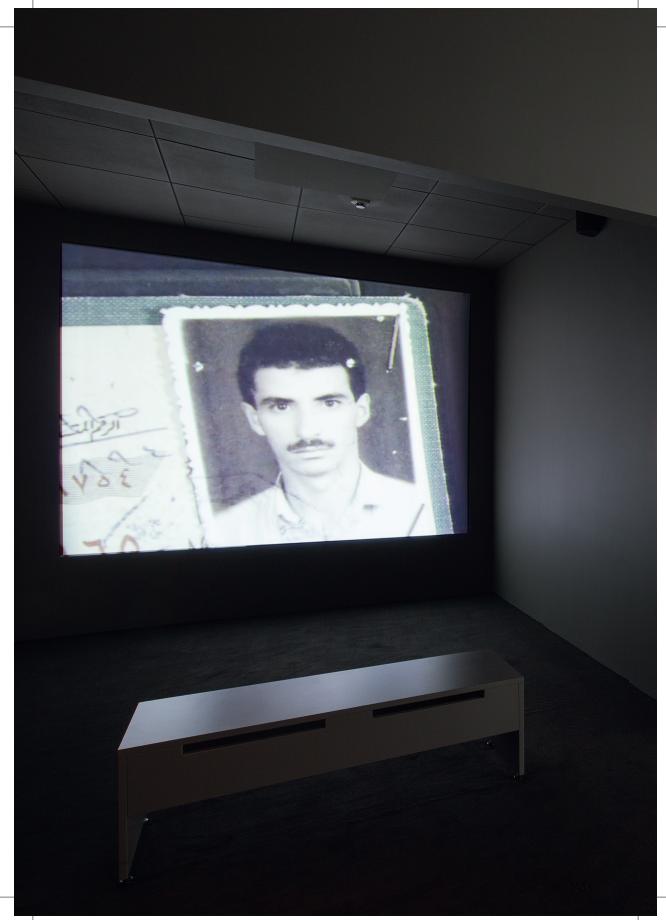
Miolo\_AF03.indd 265 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 266 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 267 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 268 9/30/14 11:39



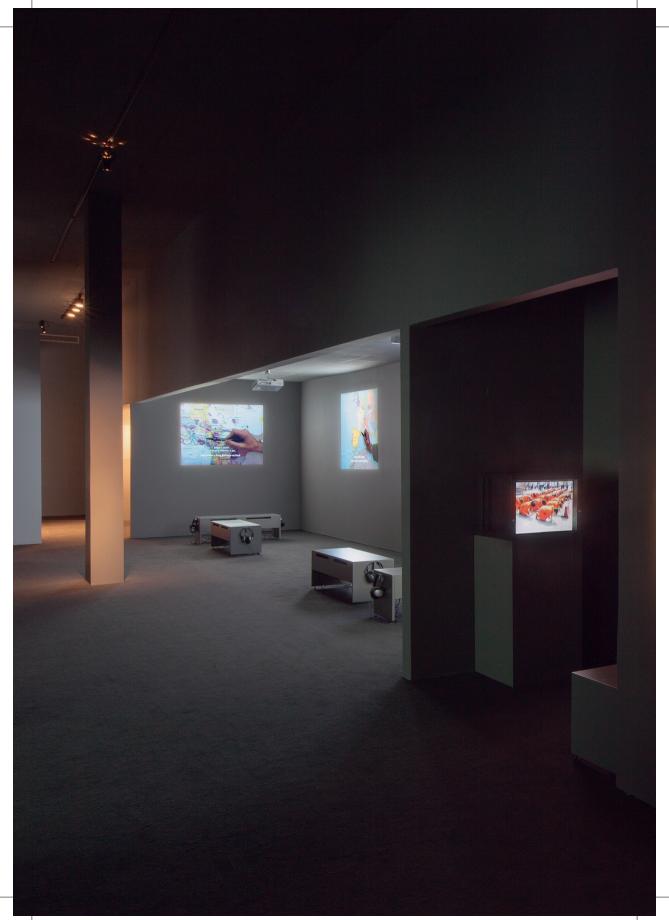
Miolo\_AF03.indd 269 9/30/14 11:39



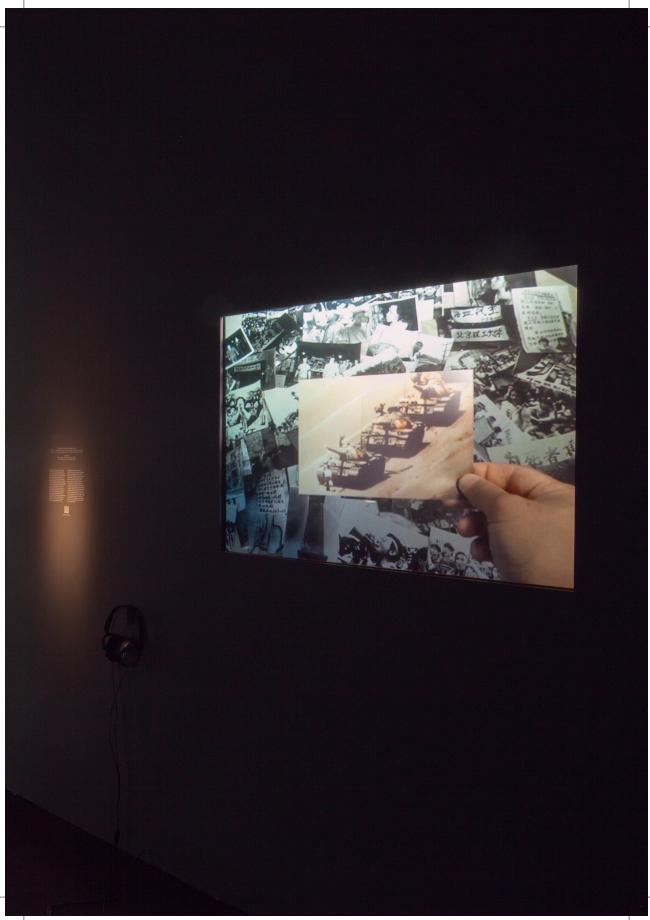
Miolo\_AF03.indd 270 9/30/14 11:39



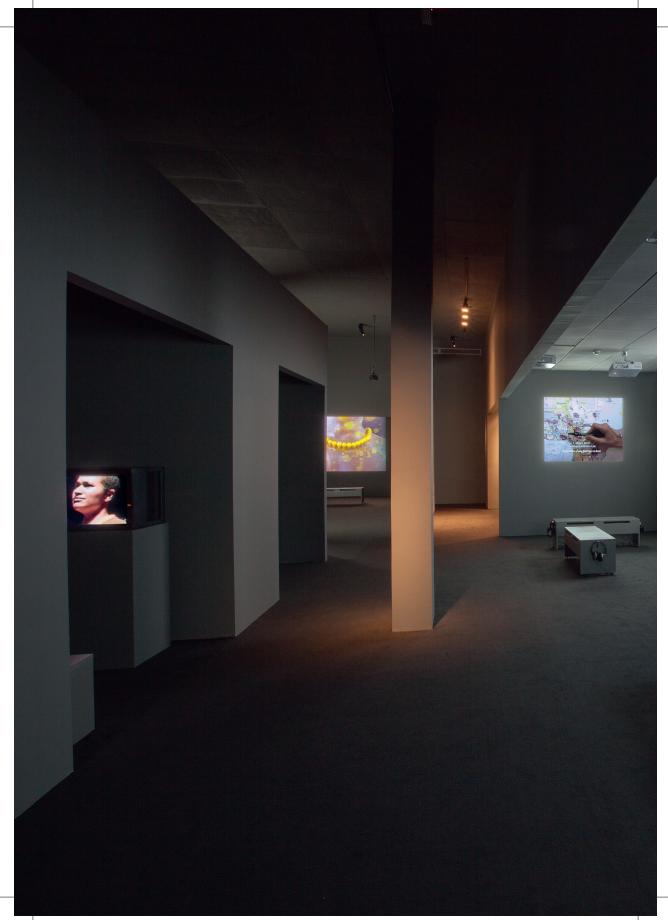
Miolo\_AF03.indd 271 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 272 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 273 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 274 9/30/14 11:39



Miolo\_AF03.indd 275 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 276 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 277 9/30/14 11:39

# Arquivo vivo: Uma entrevista com Solange Farkas

FABIO CYPRIANO

Miolo\_AF03.indd 278 9/30/14 11:39

Com cerca de três mil itens em sua coleção, dos quais quase metade são obras em vídeo, a Associação Cultural Videobrasil guarda a memória da recente produção audiovisual não só brasileira, mas de todas as regiões representadas na mostra competitiva *Panoramas do Sul*, que integra o Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil: América Latina, África, Leste Europeu, Ásia e Oriente Médio.

Guarda, contudo, é uma palavra um tanto limitada para descrever de fato como esse acervo é tratado. "O que nós buscamos é a ativação e a recontextualização dessas obras", conta Solange Farkas, criadora e diretora do Videobrasil, apontando um dos principais eixos de trabalho da instituição. O outro eixo diz respeito à própria manutenção da coleção: o vídeo está entre as mídias mais difíceis e caras para conservação.

Apesar de o Videobrasil ser reconhecido especialmente pelo Festival que organiza – no princípio, no Museu de Imagem e Som, com patrocínio da Fotoptica, e, a partir de 1992, em parceria com o Sesc São Paulo –, o acervo é de fato o motor da instituição. Vários são os instrumentos para sua ativação, como a Plataforma: vb, uma ferramenta on-line de pesquisa e exercício curatorial construída a partir das obras que participaram do Festival e de outras ações da Associação, como exposições e mostras de vídeo; ou os ff>>Dossiers, 52 publicações on-line sobre artistas com obras na coleção do Videobrasil.

A mostra *Memórias inapagáveis*, com curadoria de Agustín Pérez Rubio, é outra forma, segundo Farkas, de ativar a coleção, e reflete uma política da instituição: "O que alimenta nossos conceitos e projetos paralelos ou subsequentes ao Festival é, afinal, o acervo. Sempre foi assim".

A seguir, Farkas conta como transformou um agrupamento de obras em um arquivo vivo e as novas estratégias para torná-lo ainda mais dinâmico, o que inclui a criação de um espaço próprio da Associação Cultural Videobrasil e a disponibilização de obras on-line.

## Como foi constituído o acervo do VB?

O acervo do Videobrasil é constituído, antes de tudo, pelos trabalhos que participaram das mostras competitivas do Festival. Historicamente,

Miolo AF03 indd 279

fazia parte do acordo com os artistas selecionados que eles deixassem as obras para o acervo. Até o 8° Videobrasil, ou seja, nas edições que aconteceram entre 1983 e 1990, as obras ficavam com o MIS (Museu da Imagem e do Som), onde o Festival acontecia. Era uma contrapartida que oferecíamos aos artistas, porque, afinal, suas obras estavam sendo incorporadas por um museu da imagem e do som.

#### Essas obras continuam lá?

As cópias vhs continuam guardadas lá, mas, até onde sei, nunca foram remasterizadas ou catalogadas, ou seja, tratadas, de fato, como acervo.

Na altura da 9ª edição, quando o Festival cresceu, ganhou a parceria do Sesc e saiu do MIS, passamos a nos preocupar com a questão do acervo. Manter uma coleção de vídeo demanda uma estrutura de conservação, um investimento significativo, além de um conhecimento muito específico, que requer atualização permanente. Há 22 anos, isso era ainda mais difícil. A percepção dessa demanda, de nossa responsabilidade em relação à coleção gerada pelo Festival, acabou sendo um dos principais fatores que nos levaram a criar a Associação Cultural Videobrasil, em 1991. Começamos a nos organizar como instituição, de fato, para cuidar do acervo. Quando criamos a Associação, chamamos a Patrícia Di Filippi, que coordenou por muitos anos a divisão de conservação da Cinemateca, para desenhar um projeto de reserva técnica para nós.

Todas as obras que participavam da mostra competitiva ficavam para o Videobrasil ou só as premiadas?

Todas. Sempre perguntamos aos artistas participantes se queriam deixar uma cópia no acervo e a resposta foi positiva em 99% dos casos.

Mas esse universo de obras foi ampliado, não?

Sim. Recebemos algumas coleções em doação, como as obras do Rafael França (1957–1991), da Marina Abs (1962–2002) e do Eder Santos. O Rafael, por exemplo, não tinha uma vinculação direta com o Festival, embora tenha participado da competitiva em algum momento.

Miolo AF03 indd 280 9/30/14 11:39

Também fomos incorporando à coleção nossas próprias produções, como os registros das performances realizadas no Festival, os documentários da série Videobrasil Coleção de Autores, entrevistas com artistas convidados para o Festival e para outras atividades da Associação, publicações. Recentemente, por conta dos trinta anos do Videobrasil, comemorados em 2013, adquirimos, para a coleção, alguns trabalhos históricos de videoarte internacional, de artistas como Nam June Paik, Bruce Nauman, Gary Hill, Vito Acconci, Bill Viola, Dan Graham, Joan Jonas, John Baldessari e Paul McCarthy. São obras que exibimos no Festival, às vezes mais de uma vez, mas que não faziam parte do acervo.

## Nomes importantes da história do Festival.

Nomes essenciais da história do vídeo, e não só do Festival; afinal, não dá para olhar para a história do vídeo sem conhecer esses trabalhos. Acho muito importante ter essas obras, que nos dão o contexto do vídeo e de sua evolução no cenário internacional da arte.

O que é bacana também é que, como alguns artistas são muito recorrentes no Festival, com participações múltiplas, temos pequenas coleções de autores dentro do acervo. Temos, por exemplo, toda a produção do Akram Zaatari, tudo o que ele fez em vídeo. Temos também muitas coisas de artistas como Lenora de Barros, Cao Guimarães, Carlos Nader, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Shawn Gladwell, Gregg Smith, Bouchra Khalili, Guillermo Cifuentes, Marcello Mercado. Há até trabalhos que não participaram do Festival, mas que foram enviados por artistas que desejavam fazer parte da coleção. É o caso de artistas jovens, como o Rodrigo Castro. Com isso tudo, ela se torna, de fato, uma coleção histórica.

Um período do qual quase não temos obras, ou temos muito poucas, é aquele dos chamados pioneiros do vídeo, isto é, a geração de artistas brasileiros da década de 1970, que surgiu, portanto, antes do Festival. São artistas plásticos que trabalharam com vídeo, assim como os estrangeiros, mas sem muito acesso à tecnologia. Fundamental para eles foi o apoio do Walter Zanini (1925–2013), que foi diretor do MAC e, por meio do museu, emprestava um dos primeiros equipamentos portáteis de vídeo para esses

Miolo AF03 indd 281 9/30/14 11:39

artistas. Dessa geração, resgatamos há pouco a mostra *O olho do diabo*, com toda a obra em vídeo do José Roberto Aguilar. É uma curadoria do Walter Silveira e da Lucila Meirelles, feita para o 4º Videobrasil, em 1986.

Para entender, então, o acervo dos primeiros anos está no MIS.

O MIS tem as cópias VHS dessas obras, mas nós recuperamos as másters de quase todos, cerca de 80%. Fomos resgatá-las diretamente com os artistas.

Então, aquele período inicial está de fato na coleção?

Praticamente tudo, menos um ou outro trabalho de artistas que desapareceram. Muita gente daquela época fez um vídeo ali e nunca mais produziu. Mas resgatamos a produção inteira de gente que foi chave nesse período, como Walter Silveira e Tadeu Jungle, e a produtora Olhar Eletrônico, do Fernando Meirelles.

Agora existe uma preocupação em torno dessa coleção que é ir além da mera reunião de obras, não?

Sim, não basta só reunir e remasterizar. O que é muito peculiar, e esse é o grande trabalho que a gente faz, com a plataforma:vb e o ff>>Dossier, por exemplo, é manter atualizada a informação sobre os artistas e as obras. Estamos sempre revendo o material, escrevendo sobre as obras, adensando a coleção. Não nos preocupamos só com o resgate físico, mas também com a informação, o contexto da obra. Também buscamos permanentemente apontar trabalhos que se relacionam, promover novos olhares sobre as obras, criar recortes. A ideia é que o acervo também sirva de fonte para alimentar projetos curatoriais e de pesquisa. *Memórias inapagáveis* surge nessa perspectiva.

Em uma coleção com 1.3 mil obras, existem inúmeras possibilidades de recortes. Sim, claro. Ao longo dos anos, criamos várias curadorias temáticas em resposta a solicitações de instituições dentro e fora do Brasil, seleções de obras premiadas nos Festivais, antologias de performances e compilações de autores – com todos os trabalhos do Eder Santos, Akram Zaatari e Carlos Nader, por exemplo.

Miolo AF03 indd 282 9/30/14 11:39

Como é o trabalho de preservação desses vídeos?

O vídeo é o pior suporte para a memória. Há dez ou quinze anos, talvez mais, a gente imaginava que a mídia digital iria tranquilizar tudo. Bobagem. As mídias usadas para a conservação, para as másters — que não são as mesmas das cópias que circulam — também foram sendo superadas por novas tecnologias. Sempre houve uma que era considerada "de ponta" e que se tornou obsoleta: Beta, D2, Beta Digital. Agora, usamos a OLT, uma fita com certa estabilidade. Tudo isso implica, claro, um investimento enorme, que fizemos graças a aportes da Electrica Cinema e Vídeo, da Petrobras, do Prince Claus Fund holandês e do Sesc São Paulo.

Mas há outro aspecto importantíssimo da conservação de obras em vídeo: nós não fazemos Botox nelas! O desafio permanente é encontrar meios de vencer a obsolescência das tecnologias e dispositivos que os artistas usaram. Estamos sempre correndo contra o tempo para garantir a sobrevida das obras e, ao mesmo tempo, manter sua identidade, sua integridade, independentemente das mudanças tecnológicas.

### E como vocês lidam com isso?

Precisamos manter um diálogo direto com o artista, para entender o significado do suporte que ele escolheu e observar como esse suporte se comporta ao longo do tempo. Recentemente, estruturamos nosso núcleo de pesquisa, que tem entre suas principais tarefas estabelecer um diálogo com os artistas para recolher informações sobre o processo de produção técnica e formato das obras, parâmetros de instalação, variabilidade, histórico em exposições, e o significado dos dispositivos e tecnologias empregados na concepção. Esse núcleo também está associando os trabalhos e suas referências a textos críticos, on-line ou em papel. Estamos criando uma trama sofisticada de conteúdo relacionada às obras. E é por isso que os artistas nos dão tanto apoio: afinal, o maior portfólio deles está com o Videobrasil.

Você tocou há pouco em outra questão relevante: como conseguir recursos, se vocês não são uma instituição pública?

Miolo AF03 indd 283

Esse é um ponto. Sempre nos inscrevemos em editais de conservação e ganhamos alguns. No entanto, para garantir a sobrevida do material, é preciso não só digitalizar, mas também criar cópias de acesso, além da máster e da submáster. Ou seja, é muito trabalho.

Agora existe a nuvem, o que facilita o acesso ao acervo. Mas ainda há outras questões em termos de conservação. Por exemplo, quando a obra não é um vídeo single screen. O single screen é fácil; não tenho mais nada em vhs, tudo está digitalizado. Mas e as videoinstalações? O acervo está dividido em monocanal, registros de performances e instalações. Quando abrimos o Festival para outras linguagens, em 2011, decidimos manter só os vídeos. Mas as videoinstalações ficaram. E, para isso, precisamos repensar o modo de arquivar, já que o que resta delas não são só os vídeos que as compõem, mas também o esquema de instalação e o registro fotográfico, que auxilia em futuras montagens.

Agora, há trabalhos, sobretudo daquele período nos anos 1980, que não podem ser transpostos para o digital. Deveriam ser rodados em mídia analógica, isso faz parte do conceito deles. A gente não passa ao largo dessa questão. Por isso conseguimos um feito inacreditável, que foi a doação, ao Videobrasil, por uma instituição holandesa, de oito monitores profissionais de vídeo, ideais para instalações. Afinal, há trabalhos que foram feitos para rodar nesse tipo de monitor. Questões como essa fazem parte do desafio de ter um acervo desse tipo.

## É preciso um esquema de museu!

Sim, nós temos um esquema de conservação equivalente ao de um museu. Aliás, duvido que algum museu no Brasil tenha a capacidade que conquistamos, no que diz respeito à preservação e à ativação de obras em vídeo. Temos pessoas vendo os vídeos permanentemente, em lotes, para verificar se há alterações na imagem, se é o caso de restauro ou até de refazer uma máster.

Eu tentei repassar nosso acervo de vídeo várias vezes para alguém que cuidasse dele; afinal, trata-se da memória do vídeo brasileiro. Tentamos no passado sensibilizar a usp, o mis e o Ministério da Cultura. Mas ninguém quis. Talvez pela complexidade de manter um acervo de vídeo.

Miolo AF03 indd 284

9/30/14 11:39

Agora, a gente chegou a uma fórmula, uma receita; e talvez por isso o Videobrasil tenha uma equipe tão especializada. Temos uma área técnica, que cuida da sobrevida das obras. E temos uma equipe de pesquisa, que revê os trabalhos e elabora novos textos críticos sobre eles, o que já conseguimos fazer com cerca de 60% do acervo.

Tudo isso faz parte, então, de uma política de tornar o acervo vivo.

Claro! O que nós buscamos, com a Associação Cultural Videobrasil, não é apenas salvaguardar as obras do acervo, mas ativá-las e recontextualizá-las. *Memórias inapagáveis* é um bom exemplo: a partir da pesquisa no acervo, o Agustín encontra aproximações entre obras de períodos diversos, traz coisas da década de 1980 para o contexto atual, resgata, atualiza. Isso tem tudo a ver com a missão da nossa instituição.

## O que é a PLATAFORMA:VB?

A plataforma: vb foi lançada em 2013, no contexto da comemoração dos trinta anos do Festival. O projeto tem a ver com o mergulho que fizemos no acervo e com a ideia de revisitar nossa história. É uma das maneiras mais potentes de lidar com as obras da coleção. Há uma coisa extraordinária ali, que a gente já nota desde a primeira etapa, que diz respeito às obras da exposição *Panoramas do Sul* do 18° Festival. A plataforma: vb reúne as respostas dos artistas a uma entrevista sobre as referências deles, com perguntas que cobrem desde a gênese do trabalho até seu contexto, passando por questões técnicas e conceituais. É um trabalho de investigação e especulação incrível, que tem muito a perspectiva de aproximar o acervo das instituições de ensino, para torná-lo, de fato, um objeto de pesquisa. Nesse sentido, já temos parcerias com a puc de Minas Gerais e a Johannesburg Workshop in Theory and Criticism.

Os alunos da PUC de São Paulo que trabalharam com a PLATAFORMA:VB apontaram a ausência dos próprios trabalhos on-line.

Esse é o desafio agora. A resposta dos artistas às entrevistas e ao nosso pedido de que enviassem material de referência foi altamente positiva,

**— 285** —

o que ativou os trabalhos da exposição e agregou à plataforma:vb muitos conteúdos. Mas, de fato, as obras não estão ali; ela gera toda uma discussão sobre a obra, mas não se vê o trabalho nela. No Festival, a plataforma:vb ficava associada à Videoteca, que estava disponível no Sesc Pompeia, com todas as obras. Isso foi incrível.

A questão do vídeo on-line é nova para nós, como é nova para todo mundo. Existem várias posições. Nem todo artista quer colocar o vídeo na rede, por uma questão de mercado, especialmente aqueles que são representados por galerias. Mas também estamos descobrindo, e espero que isso fique mais claro e definido em breve, que muitos artistas já deixam suas obras on-line. Muitos já têm obras no Vimeo. Não posso fazer nada que contrarie a vontade dos artistas, claro; isso não faria sentido. Uma das funções do Videobrasil é criar canais e possibilidades para a inserção dos artistas e suas obras no circuito das artes.

Nos contratos que fazemos com artistas, entre os vários modelos que trabalhamos, há um que autoriza todo tipo de uso das obras, inclusive na internet. No começo, poucos artistas aceitavam a ideia, mas eles estão revendo isso. Estamos vivendo esse processo agora: a plataforma:vb trouxe a necessidade de a gente se posicionar, porque somos cobrados a esse respeito. Vamos publicar on-line as obras de todos aqueles que optarem por isso; aqueles que não quiserem, vamos respeitar. A publicação, claro, não será feita de forma aleatória, mas amparada por todo um projeto institucional, no contexto de uma coleção histórica.

Também estamos no processo de abrir uma casa para o Videobrasil, um lugar onde todas as obras da coleção estarão acessíveis ao público de forma permanente. O que alimenta nossos conceitos e projetos é, afinal, o acervo, e sempre foi assim. Com a casa, isso vai ser superativado.

## Essa casa vai ser um espaço público?

Exato. Hoje nós temos um escritório, por onde passam muitos artistas e curadores, mas que não é um espaço aberto para o público em geral. A casa vai ser e, para isso, será muito ativada pelo acervo. Teremos um espaço múltiplo de galeria, mas ela será, muito mais, um lugar para pesqui-

Miolo AF03 indd 286 9/30/14 11:39

sa e processos baseados no acervo e na biblioteca, outra coleção muito importante para nós. O bom é que todo o conteúdo vai ficar acessível.

O Festival, então, é como a ponta de um iceberg: ele é muito mais visível que o acervo, mas não é o maior trabalho de vocês.

Ele é o mais conhecido e o que deu origem ao que somos hoje. Mas espero que, com o tempo, nossos outros projetos ganhem relevância na cidade, não só para o público em geral, mas também, e especialmente, para os artistas; queremos que a casa seja um espaço de convívio com os artistas e pesquisadores. A final, nosso conteúdo é muito vasto

## Onde está enquadrada a obra do Rafael França nessa relação?

Nós o representamos institucionalmente, e eu posso mostrar as obras dele quando quiser. Esse é o acordo. Eu só não vendo. O Hugo França escolheu a galeria Jaqueline Martins para representar o Rafael no mercado, mas nós é que emprestamos trabalhos para instituições. O mesmo ocorre com a produção em *single screen* do Eder Santos. Ele sempre manda os pesquisadores e curadores para verem as obras dele aqui, e não com a Luciana Brito, que cuida da parte comercial. Também representamos, em moldes semelhantes, a obra do Akram Zaatari e do argentino Sebastian Diaz Morales.

Isso tudo revela que o Videobrasil não é apenas um evento, mas uma instituição envolvida no circuito.

Exatamente. Evento é vento, como dizia o Ivan Isola, no catálogo do primeiro Videobrasil. Claro que existe a eficácia de um evento benfeito, que é provocar uma discussão, dar visibilidade a um assunto, criar uma cultura, que é o que o Festival fez ao longo desses anos pelo vídeo. Em determinado momento, porém, e isso muito cedo, na oitava edição, percebemos a necessidade de usar o acervo como material de trabalho. Não basta fazer um evento na efemeridade pura. Temos a consciência da necessidade de pensar estratégias a partir do acervo, e de estarmos, sempre, ao lado dos artistas.

Miolo AF03 indd 287

# A Living Archive An Interview with Solange Farkas

FABIO CYPRIANO

**— 288 —** 

With its collection of around three thousand items, of which almost half are video pieces, Associação Cultural Videobrasil keeps the memory of the recent audiovisual production not only from Brazil, but also from other regions represented in the competitive show *Panoramas do Sul*, which is part of the Contemporary Art Festival Sesc\_Videobrasil: Latin America, Africa, Eastern Europe, Asia, and the Middle East.

"Keep," however, is a rather limited word to aptly describe how this collection is treated. "What we seek is the activation and contextualization of these works," says Solange Farkas, creator and director of Videobrasil, pointing to one of the main focuses of the institution's work. The other focus has to do with the maintenance of the collection: video is among the most difficult and expensive media to conserve.

Even though Videobrasil is recognized primarily for the Festival it holds—initially at the Museu de Imagem e Som, with sponsorship from Fotoptica, and, from 1992 onwards, in partnership with Sesc São Paulo—the collection is in fact the institution's driving force. It is activated by various instruments, such as platform:vb, an online tool for research and curatorial work constructed based on the works that participate in the Festival and other actions carried out by the Associação, such as video shows and exhibitions, as well as by ff>Dossier, a collection of fifty-two online publications about artists with works in the Videobrasil Collection.

According to Farkas, the show *Unerasable Memories*, curated by Agustín Pérez Rubio, is another way to activate the collection, and to reflect one of the institution's policies: "What fuels our concepts and projects carried out in parallel or subsequent to the Festival is, ultimately, the collection. It has always been that way."

Farkas then goes on to tell how she transformed a group of works into a living archive and describes the new strategies for making it even more dynamic, which include making the works available online, as well as the creation of a public space to be run by Associação Cultural Videobrasil.

How was Videobrasil's collection put together?

Videobrasil's collection is constituted, above all, by the works that have participated in the Festival's competitive shows. Historically,

Miolo AF03 indd 289

it was part of the agreement with the selected artists that the works shown would be donated to the collection. Up to the 8th Videobrasil, that is, in the editions that took place between 1983 and 1990, the works stayed with MIS (Museu da Imagem e do Som), where the Festival was held. It was a compensation we offered to the artists, because, after all, their works were being included in the collection of a museum of image and sound.

#### Are those works still there?

The VHS copies are still kept there, but, as far as I know, they have never been remastered or catalogued, that is, treated in fact as part of a collection.

At the ninth edition, when the Festival grew, it gained the partner-ship of Sesc and left MIS; we began to concern ourselves with the question of the collection. Maintaining a video collection requires a conservation structure, a significant investment, as well as a very specific knowledge, which demands permanent updating. Twenty-two years ago, this was even more difficult. The perception of this demand, of our responsibility in regard to the collection generated by the Festival, wound up being one of the main factors that led us to create Associação Cultural Videobrasil, in 1991. We began to organize ourselves as an institution in order to take care of the collection. When we created the Associação, we called upon Patrícia Di Filippi, who for many years coordinated the conservation division of Cinemateca, to design film storage facilities for us.

Were all the works that participated in the competitive show donated to Videobrasil, or only the award-winning ones?

All of them. We always asked the participating artists if they wanted to leave a copy in the collection and the response was positive in 99 percent of the cases.

But this universe of works was enlarged, wasn't it?

Indeed it was. We received some collections as donations, like the works of Rafael França (1957–1991), Marina Abs (1962–2002), and Eder Santos. França, for example, did not have a direct link with the

Miolo AF03 indd 290 9/30/14 11:39

Festival, although he had participated in the competitive show at some moment.

We are also including some of our own productions into the collection, like the recordings of the performances held at the Festival, the documentaries of the Videobrasil Authors Collection series, interviews with artists invited to the Festival and to other activities of the Associação, and publications. Recently, as part of the celebrations of Videobrasil's 30th anniversary in 2013, we acquired a collection of some historical works of international video art, by artists such as Nam June Paik, Bruce Nauman, Gary Hill, Vito Acconci, Bill Viola, Dan Graham, Joan Jonas, John Baldessari, and Paul McCarthy. They are works that we had shown at the Festival, sometimes more than once, but which were not part of the collection.

### Important names in the history of the Festival.

Essential names in the history of video, and not only of the Festival; after all, one cannot look at the history of video without knowing about these works. I think it is very important to have these works, which give us the context of video and its evolution in the international art scene.

The cool thing is that, as some artists repeatedly take part in the Festival, with multiple participations, we have small collections of authors within the collection. We have, for example, all the production by Akram Zaatari, everything he has ever done in video. We also have a lot of things by artists such as Lenora de Barros, Cao Guimarães, Carlos Nader, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Shawn Gladwell, Gregg Smith, Bouchra Khalili, Guillermo Cifuentes, and Marcello Mercado. There are even works that have not participated in the Festival, but were sent by artists who wanted to be included in the collection. This is the case with young artists, such as Rodrigo Castro. All of this has made it, in fact, a historical collection.

One period from which we have almost no works, or very few, is that of the so-called pioneers of video—the 1970s generation of Brazilian artists, which therefore arose before the Festival. They are visual artists who worked with video, just as artists abroad were doing, but without much access to technology. They received essential support from Walter Zanini (1925–2013), who was the director of MAC (Museu de Arte

Miolo AF03.indd 291 9/30/14 11:39

Contemporânea) and lent, through the museum, one of the first portable video devices to these artists. From that generation, we recently recovered the show *O olho do diabo*, with all of the work in video by José Roberto Aguilar. Curated by Walter Silveira and Lucila Meirelles, it was made for the 4th Videobrasil, in 1986.

I gather, then, that the collection of the first years is at MIS.

MIS has the VHS copies of those works, but we have recovered the master copy of almost all of them, about 80 percent. We went directly to the artists to recover them.

So, that initial period is in fact in the collection?

Virtually all of it, except for one or another work by artists who have disappeared. There are a lot of people from that time who made a video at one point but never made another. But we have recovered the entire production of people who were key to that period, such as Walter Silveira and Tadeu Jungle, and Fernando Meirelles's company Olhar Eletrônico.

There is now a concern regarding this collection, to go beyond the mere gathering of video works, right?

Yes, it is not enough to just gather and remaster. A very peculiar thing is that this is the great work that we make, with PLATFORM:VB and FF>>Dossier, for example, keeping the information on the artists and works up to date. We are always reviewing the material, writing about the works, densifying the collection. We are concerned not only about the physical recovery, but also about the information, the context of the work. We also constantly seek to point out works that are interrelated, to foster new perspectives on the works, to create groupings. The idea is for the collection to also serve as a source to fuel research and curatorial projects. *Unerasable Memories* has arisen in this perspective.

In a collection with 1.3 thousand videos, there are thousands of possible cross sections.

Absolutely. Over the years, we have created various thematic curatorships in response to requests from institutions from Brazil and abroad,

Miolo\_AF03.indd 292 9/30/14 11:39

selections of works that have won awards at the Festival, anthologies of performances, and compilations of authors—with all the works by Eder Santos, Akram Zaatari, and Carlos Nader, for example.

# How is the work of preserving these videos?

Video is the worst support for memory. Ten or fifteen years ago, perhaps more, we imagined that the digital media were going to make everything easy. Nonsense. The media used for conservation, for the masters—which are not the same as the copies that circulate—were also being surpassed by new technologies. There was always one that was considered "cutting edge" and which became obsolete: Beta, D2, Beta Digital. Now, we are using OLT, a tape with a certain stability. All of this involves, of course, an enormous investment, which we are able to make thanks to support from Electrica Cinema e Vídeo, from Petrobras, from the Dutch Prince Claus Fund, and from Sesc São Paulo.

But there is another extremely important aspect in the conservation of video works: we can't botox them! The constant challenge is to find ways to overcome the obsolescence of technologies and devices that the artists used. We are always fighting against time to ensure the survival of works while also maintaining their identity, their integrity, regardless of the technological changes.

# And how do you go about doing this?

We need to maintain a direct dialogue with the artists, to understand the meaning of the support that he or she chose, and to observe how that support stands over time. Recently, we structured our research center, whose main tasks include establishing a dialogue with the artists, to gather information on the process of the technical production and format of the works, their parameters of installation, their variability, their history in exhibitions, and the meaning of the devices and technologies used in their conception. The research center is also associating the works and their references to critical texts, either online or on paper. We are creating a sophisticated web of content related to the works, and this is why the artists give us so much support: after all, their biggest portfolio is with Videobrasil.

Miolo\_AF03.indd 293 9/30/14 11:39

A little while ago you touched on another relevant question: how to obtain resources, if you are not a public institution?

That is a point. We always sign up to participate in government-funded conservation projects and we have been selected for some. But to ensure the survival of the material, digitalizing is not enough, you must create copies for access, in addition to the master and submaster. So, it's a lot of work.

Now the cloud exists, which facilitates access to the archive. But there are other questions in regard to conservation. For example, when the work is not a single-screen video. The single-screen video is easy; I have nothing more left in VHS, everything is digitalized. But what about the video installations? The collection is divided into single-channel, recordings of performances, and installations. When we opened the Festival to other languages, in 2011, we decided to continue with only the videos. But the video installations remained. And, for this, we needed to reconsider the way the works are archived, since what remains of them is not just the videos that compose them, but also the scheme of the installation and the photographic record, which helps for future presentations.

Now, there are works, especially from that period in the 1980s, that cannot be transposed to digital format. They were meant to be run in analog media; that is part of their concept. We are actively concerned with this question. This is why we have managed an incredible feat, which was the donation, to Videobrasil, by a Dutch institution, of eight professional video monitors, ideal for installations. After all, there are works that were made to be run on this kind of monitor. Questions like these are part of the challenge of having this sort of collection.

# You need approaches and methods like those of a museum!

Yes, we have a conservation model equivalent to that of a museum. In fact, I doubt that any museum in Brazil has the ability we have achieved, in regard to the conservation and activation of video works. We have people constantly watching the videos, in batches, to verify if there are alterations in the image, if it is necessary to restore them, or to remake a master.

Miolo AF03 indd 294 9/30/14 11:39

I tried to transfer our video collection several times, to someone who would take care of it; after all, it is the memory of Brazilian video. We have tried to bring this to the awareness of USP, MIS, and the Ministry of Culture. But nobody wanted it—perhaps due to the complexity of preserving a video collection.

Now, we have arrived at a formula, a recipe; and this could be why Videobrasil has such a specialized team. We have a technical area, which takes care of the works' survival. And we have a research team, which re-watches the works and elaborates new critical texts on them, which we have managed to do with about 60 percent of the collection.

All of this is part, then, of a policy aimed at making the collection come alive. Absolutely! What we seek, with Associação Cultural Videobrasil, is not only to safeguard these works, but to activate and recontextualize them. *Unerasable Memories* is a good example: based on research in the collection, Rubio finds approximations between works from different periods, brings things from the 1980s into the current context, recovering and updating them. This has everything to do with our institution's mission.

#### What is PLATFORM:VB?

PLATFORM: VB was launched in 2013, in the context of celebrating the Festival's 30th anniversary. The project has to do with our delving into the collection and with the idea of revisiting our history. It is one of the most powerful ways to deal with the works in the collection. There is an extraordinary thing there, which we have noted since the first stage, concerning the works in the exhibition *Panoramas do Sul* of the 18th Festival. Platform: VB gathers the responses from artists to an interview about their references, with questions that cover everything from the genesis of their work to their context, including technical and conceptual questions. It is a fascinating work of investigation and speculation, aimed at approximating the collection with educational institutions, to make it an actual object of research. In this sense, we already have partnerships with PUC Minas Gerais and the Johannesburg Workshop in Theory and Criticism.

Miolo AF03 indd 295

The students of PUC São Paulo who have worked with PLATFORM:VB have pointed to the absence of the works themselves online.

This is the current challenge. The artists responded very positively to the interviews and to our request that they send reference material, which activated the works of the exhibition and added a lot of content to PLATFORM: VB. But, in fact, the works are not there; it generates an entire discussion on the work, but you don't see the work there. During the Festival, the PLATFORM: VB was associated with the Video Library, which was available at Sesc Pompeia, with all the works. That was incredible.

The question of video online is a new one for us, as it is for everyone else. There are various positions. Not every artist wants to put his or her video on the web, for marketing considerations; this is especially true of those artists who are represented by galleries. But we are also discovering—and I hope that this becomes clearer and better defined soon—that many artists have already put their works online. Many of them already have works on Vimeo. I cannot do anything that would go against the artists' will, of course; that would be senseless. One of Videobrasil's functions is to create channels and possibilities for the insertion of the artists and their works into the art circuit.

The various models of contracts we sign with artists include one that authorizes every sort of use of the works, including on the Internet. At first, only a few artists accepted the idea, but they are taking a new look at this. We are experiencing this process now: PLATFORM:VB required us to position ourselves, because people demand this from us. We publish online the works of everyone who agreed to it; we are going to respect those who did not want it. Of course, the publication will not be made haphazardly, but supported by an entire institutional project, in the context of a historical collection.

We are also in the process of opening a house for Videobrasil, a place where all the works in the collection will be permanently available for public access. This fuels our concepts and projects and, ultimately, the collection, and that's how it has always been. With the house, this activation will be further enhanced.

Will this house be a public space?

Exactly. Today we have an office, visited by many artists and curators,

Miolo AF03 indd 296 9/30/14 11:39

but it is not a space open to the general public, like the house will be, and for this reason it will be very much activated by the collection. We will have a multiple gallery space, but it will be much more—a place for research and processes based on the collection and on the library, another important collection for us. The good news is that all the content will be accessible.

So the Festival is like the tip of the iceberg: it is much more visible than the collection, but it is not your main work.

It is the best-known aspect and what gave rise to what we are today. But I hope that, with time, our other projects will gain relevance in the city, not only for the general public, but especially for artists; we want the house to be a space of shared experience with the artists and researchers. After all, our content is extremely vast.

### Where does the work of Rafael França fit in this relationship?

We represent him institutionally, and I can show his works if I want to. That is the agreement. I just don't sell works. Hugo França chose Galeria Jaqueline Martins to represent Rafael in the market, but we're the ones who lend works to institutions. The same thing occurs with Eder Santos's single-screen production. He always sends the researchers and curators here, for them to watch his works, not to Luciana Brito, who handles the commercial end. We also represent, in a similar way, the work of Akram Zaatari and Argentinean artist Sebastian Diaz Morales.

All of this proves that Videobrasil is not only an event, but an institution involved in the circuit.

Absolutely. An event is wind, as Ivan Isola said, in the first Videobrasil catalog. Clearly, the efficacy of a well-made event is to foster discussion, to lend visibility to an issue, to create a culture, which is what the Festival has been doing over the years for video. At a certain moment, however, very early on, at the eighth edition, we perceived the need to use the collection as a basis for work. It is not enough to hold a purely ephemeral event. We are aware of the need to conceive strategies based on the collection, and to always be at the artists' side.

Miolo AF03 indd 297

Miolo\_AF03.indd 298 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 299 9/30/14 11:39

# Colaboradores

Miolo\_AF03.indd 300 9/30/14 11:39

**— 300 —** 

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO (Espanha) é historiador, crítico e curador. Assumiu a direção artística do MALBA, em Buenos Aires, em 2014. Entre 2009 e 2013, foi diretor do MUSAC — Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, no qual ocupava o posto de curador-chefe desde 2003. Realizou mais de setenta curadorias em instituições e museus na Europa e nas Américas, além de participar de conferências e seminários em instituições como o Centre Georges Pompidou de Paris e o ICI de Nova York. Com foco nas questões pós-coloniais e de gênero, integra os comitês curatoriais de diversos museus e instituições.

ANA FRANCISCA PONZIO (Brasil) é jornalista, crítica e curadora na área de dança. Seus textos foram publicados em alguns dos principais veículos da imprensa brasileira, como os jornais *O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo, Valor Econômico* e a revista *Bravo!*. Realizou curadorias de eventos como *Dança em Pauta* (Centro Cultural Banco do Brasil) e Panorama Sesi de Dança. É editora do site Conectedance.

ANDREAS HUYSSEN (Alemanha) é professor emérito de língua alemã e literatura comparada da Columbia University, em Nova York. Seus estudos enfocam a literatura alemã dos séculos 18 ao 20, o modernismo internacional, teoria crítica da Escola de Frankfurt, pós-modernismo, memória cultural de traumas históricos em contextos transnacionais, cultura urbana e globalização. Publicados em diversos países, seus livros incluem After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (1986), Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia (1995) e Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (2003).

CHUS MARTINEZ (Espanha) é curadora e diretora do instituto de arte do FHNW Academy of Arts and Design na Basileia, Suíça. Com formação em filosofia e história da arte, foi curadora-chefe do El Museo Del Barrio, em Nova York; chefe de departamento e integrante do grupo central de agentes da dOCUMENTA (13), em Kassel; curadora-chefe do MACBA, em Barcelona (2008–2011); diretora do Frankfurter Kunstverein (2005–2008); e diretora artística da Sala Rekalde, em Bilbao (2002–2005). Criou a curadoria do pavilhão nacional de Chipre na 51ª Bienal de Veneza (2005) e foi curadora consultora da 29ª Bienal de São Paulo (2010).

Miolo AF03 indd 301 9/30/14 11:39

CRISTIANA TEJO (Brasil) é curadora independente e cofundadora do Espaço Fonte – Centro de Investigação em Arte, em Recife. É curadora do projeto *Made in Mirrors*, que envolve intercâmbio entre artistas do Brasil, China, Egito e Holanda. Foi cocuradora do 32º Panorama da Arte Brasileira do MAM, São Paulo (2011), com Cauê Alves; diretora do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (2007–2008); e curadora de artes plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (2002–2006), do projeto Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2005–2006) e da Sala Especial de Paulo Bruscky na 10ª Bienal de Havana (2009).

Fabio cypriano (Brasil) é formado em comunicação social – jornalismo, com mestrado e doutorado em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Coordena o curso de graduação Arte: História, Crítica e Curadoria, da PUC-SP, para o qual ministra aulas na graduação e no mestrado lato sensu. É crítico de arte da Folha de S. Paulo e colaborador das revistas Frieze (Inglaterra), Flash Art (Itália), Atlántica (Espanha) e ARTE!Brasileiros (Brasil). É autor do livro Pina Bausch (Cosac Naify, 2005), que deriva da pesquisa que desenvolveu em Berlim, em seu doutorado, entre outros.

GABRIELA SALGADO (Argentina) é curadora independente baseada em Londres. Com mestrado em curadoria de arte contemporânea, foi curadora da coleção de arte latino-americana da Universidade de Essex de 1999 a 2005, e curadora de programas públicos da Tate Modern, Londres, entre 2006 e 2011. Foi cocuradora de *La Otra Bienal*, em Bogotá (2013), e da 2ª Bienal de Tessalônica, na Grécia (2009). Também organiza programas de residência e está envolvida no desenvolvimento de programas de intercâmbio artístico entre países da África e América Latina. Tem colaborado com ensaios para publicações sobre arte e participado de conferências internacionais.

INÉS KATZENSTEIN (Argentina) especializou-se em estudos críticos e curatoriais no Bard College, em Nova York. Foi curadora do pavilhão argentino da 52ª Bienal de Veneza e cocuradora da 9ª Bienal do Mercosul (2013). Entre seus demais projetos curatoriais incluem-se *Liliana Porter: Fotografía y ficción*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2003), e *David Lamelas: extranjero, foreigner, étranger, Ausländer*, Museo Rufino Tamayo, Cidade do México (2005). Foi curadora do Malba-Fundación Costantini entre 2004 e 2008, e dirige o departamento de arte da Universidade Torcuato Di Tella, ambos em Buenos Aires.

Miolo AF03 indd 302

INTI GUERRERO (Colômbia) é crítico de arte e curador. Vivendo em Hong Kong, atua periodicamente como diretor artístico e curador associado do espaço independente de arte Teor/éTica, em San José, Costa Rica. Em 2014, fez as curadorias das exposições Josephine Baker and Le Corbusier in Rio – A Transatlantic Affair (com Carlos Maria), Museu de Arte do Rio, e A Chronicle of Interventions (com Shoair Mavlian), Tate Modern, em Londres. Foi professor-visitante da Rietveld Academy, Amsterdã, e palestrante convidado de instituições como Chelsea College for the Arts, em Londres, e The Getty, Los Angeles.

IVANA BENTES (Brasil) é professora e pesquisadora da linha de tecnologias da comunicação e estéticas na pós-graduação em comunicação da UFRJ. É doutora em comunicação pela UFRJ, ensaísta e curadora atuante em campos como audiovisual, arte e mídias. Atualmente desenvolve as pesquisas Estéticas da comunicação: Novos modelos teóricos no capitalismo cognitivo (CNPQ), e Periferia global, sobre o imaginário e as ações vindas das periferias brasileiras e suas redes globais de articulação. Foi diretora da Escola de Comunicação da UFRJ de 2006 a 2013.

JOÃO LAIA (Portugal) é escritor e curador. Com mestrado em curadoria de cinema, foi residente na Fundazione Sandretto Re Rebaudengo, em Turim (2014), e curador das mostras de imagem em movimento do Festival IndieLisboa. Suas curadorias recentes foram vistas no Centro de Cultura Contemporânea CCCB, em Barcelona; no MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado, Lisboa; e na Whitechapel Gallery, Londres. Publica regularmente nas revistas *Frieze* e *Mousse*, e no jornal *Público*. É cofundador do The Green Parrot, espaço sem fins lucrativos para projetos de arte em Barcelona.

LILIA MORITZ SCHWARCZ (Brasil) é historiadora, antropóloga, escritora e curadora. Professora titular da Universidade de São Paulo e Global Scholar pela Universidade de Princeton, é autora de livros como O espetáculo das raças (Companhia das Letras, 1993), As barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos (Companhia das Letras, 2004) e Pérola imperfeita: a história e as histórias de Adriana Varejão, com Adriana Varejão (Cobogó/Companhia das Letras, 2014). Foi cocuradora, com Adriano Pedrosa, da exposição Histórias mestiças, Instituto Tomie Otake (2014), e curadora de Navio Negreiro: cotidiano, castigo e rebelião escrava, Estação Ciência (1994, 1998), ambas realizadas em São Paulo.

— 303 —

MAGDA GONZÁLEZ-MORA (Cuba) é curadora independente. Radicada em Toronto, Canadá, especializou-se em arte contemporânea, particularmente do mundo em desenvolvimento. Trabalhou para o Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, em Havana, e foi uma das fundadoras da Bienal de Havana, cujo núcleo curatorial integrou de 1998 a 2000. Foi cocuradora da participação cubana na 1ª Bienal de Johannesburgo (1995) e na 1ª Bienal de Arte de Dacar (1989). Desde 2007, atua como curadora da coleção Sherritt de arte cubana contemporânea, em comodato na Art Gallery de Ontário. Seus ensaios aparecem regularmente em publicações, compilações e catálogos de arte.

MANUEL SEGADE (Espanha), baseado em Paris, é curador independente, ensaísta e pesquisador. Especializado em história da arte pela Universidade de Santiago de Compostela, foi coordenador de conteúdo da Metrònom Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, em Barcelona (2005–2006), e curador do Centro Galego de Arte Contemporánea, em Santiago de Compostela (2007–2009). Criou projetos curatoriais para instituições e eventos espanhóis como La Casa Encendida, ARCO, MUSAC, Centre d'Art La Panera, Centro de Arte Dos de Mayo, Pavillon Vendôme e Fundació Joan Miró. Tem ensaios publicados em veículos como *ExitExpress, ArtPresse* e *Palais*.

MANUELA MOSCOSO (Colômbia) é curadora. Com mestrado em estudos curatoriais pelo Bard College, em Nova York, assina a curadoria de exposições como a 12ª Bienal de Cuenca, no Equador, The Queens Biennale, Queens Museum, Nova York, e *Before Everything*, CA2M, Madri. Fez palestras no Sitac IX, no México, no Lima Parc Fair e no Arte BA Open Forum, em Buenos Aires. Integrou a comissão de seleção da Arco Solo Projects de 2012. Seus projetos recentes incluem *Rivet*, com Sarah Demeuse, pesquisa que investiga noções de uso, circulação e ressonância que se materializou em ações na Espanha, Líbano e Nova York.

MARCOS HILL (Brasil) é curador independente e crítico de arte. Mestre em história da arte pelo Instituto de Arqueologia e História da Arte da Universidade Católica de Louvain, na Bélgica, doutorou-se em artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (2008), na qual ministra cursos de graduação e pós-graduação. Criou, em 2001, com o artista plástico Marco Paulo Rolla, o CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte, em Belo Horizonte, onde vive e trabalha. Atua como curador, editor e coordenador junto ao centro, iniciativa de artistas que promove eventos internacionais de arte contemporânea e publicações.

Miolo AF03 indd 304 9/30/14 11:39

octavio zaya (Espanha) é curador, editor e ensaísta. Radicado nos Estados Unidos desde 1978, dirige a *Atlántica*, revista bilíngue quadrimestral publicada pela caam (Las Palmas, Espanha). De 2005 a 2013, foi curador contribuinte do musac, em León, Espanha. É editor-convidado da *Flash Art*, e colaborador da *art-agenda*/e-flux (Nova York), *Art IT* (Tóquio) e *Arte Al Dia* (Miami). Em 2013, fez a curadoria do pavilhão da Espanha na 55ª Bienal de Veneza. Integrou a equipe do curador Okwui Enwezor na Documenta11, em Kassel (2002). Foi curador da 1ª e da 2ª bienais de Johannesburgo (1995, 1997) e de exposições em instituições em países diversos. Publicou mais de vinte livros sobre artistas jovens e contemporâneos.

omar Berrada (Marrocos) é curador, ensaísta e tradutor. Vivendo entre França e Marrocos, é codiretor do Dar al-Ma'mûn, centro que oferece residências a artistas, estudantes e tradutores em Marrakesh. Anteriormente, foi curador de programas públicos no Centre Georges Pompidou, em Paris. Foi curador do Tangier International Book Salon (2008) e do programa literário da Bienal de Marrakesh (2012). Foi codiretor do Fórum de Arte Global de Dubai (2014). Editou recentemente, com Yto Barrada, *Album – Cinémathèque de Tanger*, publicação multilíngue sobre cinema em Tânger e Tânger no cinema. Colaborou em *Story Mapping*, monografia sobre o trabalho de Bouchra Khalili.

PABLO LEÓN DE LA BARRA (México) é curador. Além de assinar a curadoria ou cocuradoria de uma série de exposições na Europa e nas Américas, criou o espaço comunitário de arte White Cubicle Gallery, em Londres (2005–2012), e foi curador da 1ª Bienal Tropical de San Juan, Porto Rico (2011). Colabora com publicações em países diversos e edita seu próprio blog, *Centre for the Aesthetic Revolution*. Selecionado para uma residência de dois anos no Museu Guggenheim, em Nova York, foi curador da segunda exposição da Guggenheim ubs Map Global Art Initiative, centrada em arte e artistas contemporâneos da América Latina.

sophie Goltz (Alemanha) é curadora e arte-educadora. Vivendo em Berlim, atuou como curadora e chefe de comunicação e de programas públicos na Neuer Berliner Kunstverein (2008–2013). Colaborou com diversas exposições importantes de arte moderna e contemporânea, como Documentaii, Kassel (2002), 3ª Bienal de Berlim (2004), *Projekt Migration*, Colônia (2004–2006), e documenta 12, Kassel (2007), e realizou projetos independentes em espaços como a Galeria Vermelho, em São Paulo (2014), e a Kunsthaus Dresden (programada para 2015). Em 2013, foi nomeada diretora artística do Stadtkuratorin Hamburg para o biênio 2014–2015.

Miolo\_AF03.indd 305 9/30/14 11:39

# **Contributors**

Miolo\_AF03.indd 306 9/30/14 11:39

**— 306 —** 

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO (Spain) is a historian, critic, and curator. He became art director of Buenos Aires' Malba in 2014. From 2009 to 2013, he served as director of Musac – Contemporary Art Museum of Castilla y León, where he had been chief curator since 2003. He has curated over seventy exhibitions at institutions and museums in Europe and the Americas, and delivered conferences and seminars at organizations such as Centre Georges Pompidou in Paris and the ICI in New York. His work focuses on postcolonial and gender issues, and he is a member of the board of curators of several museums and institutions.

ANA FRANCISCA PONZIO (Brazil) is a journalist, critic, and curator in the area of dance. Her texts have been published in some of the main publications of the Brazilian press, such as the newspapers *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S.Paulo*, and *Valor Econômico*, and the magazine *Bravo!*. She has curated events such as *Dança em Pauta* (Centro Cultural Banco do Brasil) and the Panorama Sesi de Dança. She is the editor of the site Conectedance.

ANDREAS HUYSSEN (Germany) is the Villard Professor of German and comparative literature at Columbia University, New York. His research and teaching focus on 18th- to 20th-century German literature, international modernism, Frankfurt School critical theory, postmodernism, cultural memory of historical trauma in transnational contexts, urban culture, and globalization. His books have been published in several countries and include After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (1986), Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia (1995), and Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (2003).

CHUS MARTINEZ (Spain) is a curator. She is Head of the Institute of Art of the FHNW Academy of Arts and Design of Basel, Switzerland. With a background in philosophy and art history, she was the chief curator at El Museo Del Barrio, New York; head of department and member of core agent group of dOCUMENTA (13); chief curator at MACBA, Barcelona (2008–2011); director of the Frankfurter Kunstverein (2005–2008); and artistic director of Sala Rekalde, Bilbao (2002–2005). She curated the National Pavilion of Cyprus for the 51st Venice Biennale (2005), and served as a curatorial advisor for the 29th Bienal de São Paulo (2010).

Miolo AF03 indd 307

CRISTIANA TEJO (Brazil) is an independent curator and cofounder of Espaço Fonte – Art Investigation Center, in Recife. She is a curator for *Made in Mirrors*, an exchange project for artists from Brazil, China, Egypt, and the Netherlands. She has cocurated the 32nd Panorama of Brazilian Art at MAM – SP (2011), alongside Cauê Alves, directed the Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (2007–2008), and curated for the Joaquim Nabuco Foundation's Visual Arts Department (2002–2006), Rumos Artes Visuais project, Itaú Cultural (2005–2006), and the Paulo Bruscky Special Hall at the 10th Havana Biennial (2009).

FABIO CYPRIANO (Brazil) holds a degree in social communication – journalism, and a master's degree and a PhD in communication and semiotics from the Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). He coordinates the graduate course Art: History, Critique, and Curating at PUC-SP, where he teaches classes in graduate and non-degree master's programs. He is an art critic for newspaper Folha de S. Paulo and collaborates with the magazines Frieze (England), Flash Art (Italy), Atlántica (Spain), and ARTE!Brasileiros (Brazil). He is the author of the book Pina Bausch (Cosac Naify, 2005), an offspring of the research work he conducted in Berlin, while pursuing his PhD, among others.

GABRIELA SALGADO (Argentina) is an independent curator based in London. The holder of an MA in curating contemporary art, she served as curator of the collection of Latin American Art at Essex University from 1999 to 2005, and curator of public programs at Tate Modern, London, from 2006 to 2011. She has cocurated *La Otra Bienal*, in Bogotá, Colombia (2013), and the 2nd Thessaloniki Biennale, Greece (2009). She has also organized residency programs and is involved in developing programs of artistic exchange between African and Latin American countries. She contributes essays to art publications and participates in international conferences.

INÉS KATZENSTEIN (Argentina) has specialized in critical and curating studies at New York's Bard College. She curated the Argentinean Pavilion of the 52nd Venice Biennale and cocurated the 9th Bienal do Mercosul (2013). Other curating projects include *Liliana Porter: Fotografía y ficción*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2003), and *David Lamelas: extranjero, foreigner, étranger, Ausländer*, Museo Rufino Tamayo, Mexico City (2005). She served as a curator for Malba-Fundación Costantini between 2004 and 2008, and is the director of the art department of Torcuato Di Tella University, both in Buenos Aires.

Miolo\_AF03.indd 308 9/30/14 11:39

INTI GUERRERO (Colombia) is an art critic and curator based in Hong Kong. He periodically works as the associate artistic director-curator of the independent art space TEOR/éTica, in San José, Costa Rica. In 2014, he has curated the exhibitions *Josephine Baker and Le Corbusier in Rio – A Transatlantic Affair* (cocurated with Carlos Maria), Museu de Arte do Rio, and *A Chronicle of Interventions* (cocurated with Shoair Mavlian), Tate Modern, London. He has been a visiting professor at the Rietveld Academy, Amsterdam, and a guest lecturer and symposium speaker at Chelsea College for the Arts, London, and The Getty, Los Angeles.

IVANA BENTES (Brazil) is a professor and researcher in communication technologies at the postgraduate communications program at UFRJ. She holds a PhD in communications from UFRJ and is an essayist and curator in audiovisual, art, and media. She is currently conducting the research lines *Estéticas da comunicação: Novos modelos teóricos no capitalismo cognitivo* [The aesthetics of communication: new theoretical models in cognitive capitalism] (CNPQ), and *Periferia global* [Global periphery], about the imagination and actions that originate from outskirt areas in Brazilian culture and their articulation networks. She was the director of the UFRJ School of Communications from 2006 to 2013.

JOÃO LAIA (Portugal) is a writer and curator. He holds a film-curating MA. In 2014 he was in residency at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin. He has curated the moving-image exhibition of IndieLisboa Festival. His recent curatorial projects were shown at CCCB — Center for Contemporary Culture of Barcelona; at MNAC — National Museum of Contemporary Art/Museu do Chiado, Lisbon; and Whitechapel Gallery in London. He is a contributor of *Público* newspaper, and *Frieze* and *Mousse* magazines. He has cofounded the non-profit project space The Green Parrot in Barcelona.

LILIA MORITZ SCHWARCZ (Brazil) is a historian, anthropologist, writer, and curator. She is a full professor at the Universidade de São Paulo and a Global Scholar at the University of Princeton. She is the author, among others, of the books *The Spectacle of the Races* (Farrar Strauss & Giroux, 1999), *The Emperor's Beard* (Farrar Strauss & Giroux, 2004), and *Pérola imperfeita: a história e as histórias de Adriana Varejão*, with Adriana Varejão (Cobogó/Companhia das Letras, 2014). She has cocurated the exhibition *Histórias mestiças*, with Adriano Pedrosa, Instituto Tomie Ohtake (2014), and curated *Navio Negreiro: cotidiano, castigo e rebelião escrava*, Estação Ciência (1994, 1998), both in São Paulo.

Miolo\_AF03.indd 309 9/30/14 11:39

MAGDA GONZÁLEZ-MORA (Cuba) is an independent curator based in Toronto, Canada. She specializes in contemporary art, particularly from the developing world. She has worked for Wifredo Lam Contemporary Art Center in Havana, and was among the founders of the Havana Biennial. She remained at the event's curatorial team from 1998 to 2000. She was the cocurator of the Cuban section of the 1st Johannesburg Biennale (1995) and the 1st Dakar Art Biennale (1989). Since 2007, she has been a curator for the Sherritt Collection of Contemporary Cuban Art, housed at the Art Gallery of Ontario. She publishes regularly in art publications, book compilations, and catalogues.

MANUEL SEGADE (Spain) is a Paris-based researcher, writer, and independent curator. He has a BA in history of art from the University of Santiago de Compostela. He has served as content coordinator for the Metrònom Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, in Barcelona (2005–2006), and as a curator at the Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela (2007–2009). He has produced and curated projects for La Casa Encendida, ARCO, MUSAC, Centre d'Art La Panera, Centro de Arte Dos de Mayo, Pavillon Vendôme, and Fundació Joan Miró. He has published articles in different media, such as *ExitExpress, ArtPresse*, and *Palais*.

MANUELA MOSCOSO (Colombia) is a curator. She holds an MA from the Center for Curatorial Studies at Bard College, New York. She has curated exhibitions such as the 12th Bienal de Cuenca, Ecuador, The Queens Biennale, Queens Museum, New York, and *Before Everything*, CA2M, Madrid. She has lectured at Sitac 1x in Mexico, and Lima Parc Fair and Arte BA Open Forum, in Buenos Aires. She was part of the selection team at ARCO Solo Projects 2012. Her recent curatorial projects include *Rivet*, with Sarah Demeuse, a research work investigating notions of deployment, circulation, and resonance that has materialized in actions in Spain, Lebanon, and New York.

MARCOS HILL (Brazil) is an independent curator and art critic. He holds a master's degree in art history from the Archaeology and History Institute of the Catholic University of Leuven, Belgium, and a PhD in Arts from the UFMG School of Fine Arts (2008), where he teaches graduate and postgraduate courses. In 2001, alongside the visual artist Marco Paulo Rolla, he established CEIA – Center for Art Experimentation and Information, in Belo Horizonte, where he lives and works. He serves as curator, editor, and coordinator at the center, an initiative by artists that holds international contemporary art events and issues publications.

Miolo AF03 indd 310

OCTAVIO ZAYA (Spain) is a curator, editor, and writer living in the US since 1978. He is director of *Atlántica*, a bilingual quarterly journal published by CAAM (Las Palmas, Spain). From 2005 to 2013, he was curator at large of MUSAC (León, Spain). He is a contributing editor of *Flash Art*, and a contributor to *art-agenda*/e-flux (New York), *Art IT* (Tokyo), and *Arte Al Dia* (Miami). In 2013 he was the curator of the Spanish Pavilion at the 55th Venice Biennale. He was a curator in Okwui Enwezor's team at Documenta11 (Kassel, 2002). He has curated the 1st and 2nd Johannesburg Biennials (1995 and 1997), as well as museum exhibitions worldwide, and authored more than twenty books on contemporary and young artists.

OMAR BERRADA (Morocco) is a curator, writer, and translator living between France and Morocco. He is a codirector of Dar al-Ma'mûn, a residency center for artists, scholars, and translators in Marrakech. Previously, he curated public programs at the Centre Georges Pompidou, Paris. He has curated the Tangier International Book Salon (2008) and the literary program of the Marrakech Biennale (2012). He was a codirector of Dubai's Global Art Forum (2014). He recently edited, with Yto Barrada, *Album – Cinémathèque de Tanger*, a multilingual book about film in Tangier and Tangier on film. He has contributed to *Story Mapping*, a monograph on Bouchra Khalili's video work.

PABLO LEÓN DE LA BARRA (Mexico) is a curator based in New York. Besides curating or cocurating a series of exhibitions in Europe and the Americas, he has founded the community art space White Cubicle Gallery, London (2005–2012), and was the curator of the first Bienal Tropical in San Juan, Puerto Rico (2011). León de la Barra writes for numerous publications around the world and edits his own blog, *Centre for the Aesthetic Revolution*. He has been in a two-year residency at the Guggenheim Museum, New York, and has curated the second exhibition in the Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, focusing on contemporary art and artists from Latin America.

SOPHIE GOLTZ (Germany) is a curator and art educator based in Berlin, Germany. She has worked at the Neuer Berliner Kunstverein as curator and as head of communication and public program (2008–2013). She has contributed to major international exhibitions of contemporary and modern art, such as Documenta11 (Kassel, 2002), the 3rd Berlin Biennale (Berlin, 2004), Projekt Migration (Cologne, 2004–2006), and documenta 12 (Kassel, 2007), as well as with independent projects at venues such as Galeria Vermelho, São Paulo (2014), and Kunsthaus Dresden (scheduled for 2015). In 2013 she was appointed artistic director of Stadtkuratorin Hamburg for 2014 and 2015.

Miolo\_AF03.indd 311 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 312 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 313 9/30/14 11:39

#### **MEMÓRIAS INAPAGÁVEIS**

CURADORIA CURATOR
Agustín Pérez Rubio
ASSISTENTE DE CURADORIA
ASSISTANT TO THE CURATOR
Marina Torre

PRODUÇÃO PRODUCTION Marcia Vaz

IDENTIDADE VISUAL VISUAL IDENTITY
Celso Longo + Daniel Trench
PRODUÇÃO GRÁFICA GRAPHIC PRODUCTION
Prata da Casa

PROJETO ARQUITETÔNICO E CENOGRAFIA
ARCHITECTONIC AND SCENOGRAPHIC DESIGN
André Vainer Arquitetos: Fernanda Jozsef,
Marina Ferreira, Tiago Wright
PROJETO DE ILUMINAÇÃO LIGHTING DESIGN
Wagner Freire
PROJETO DE ELÉTRICA E SEGURANÇA
ELECTRICS AND SAFETY
HIT Engenharia
PROJETO DE ESTRUTURA
STRUCTURAL PROJECT
Arquimedes Costa Engenharia Estrutural
CONSULTOR TÉCNICO
TECHNICAL CONSULTANT

AÇÃO EDUCATIVA EDUCACIONAL ACTION
Zebra5 Jogo e Arte
PESQUISA PLATAFORMA:VB
RESEARCH PLATFORM:VB
Gabriel Bogossian
ASSESSORIA DE IMPRENSA PRESS RELATIONS
A4 Comunicação

Marcos dos Santos

REGISTRO FOTOGRÁFICO PHOTOGRAPHY
Everton Ballardin

#### PUBLICAÇÃO EXHIBITION BOOK

ORGANIZAÇÃO EDITOR

Agustín Pérez Rubio

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATOR Teté Martinho PROJETO GRÁFICO ART DIRECTION Celso Longo + Daniel Trench ASSISTENTE DE DESIGN DESIGN ASSISTANT Manuela Vasconcellos TRADUÇÕES TRANSLATION Alexandre Barbosa de Souza, Buchanan Rouse, Dena Cowan, John Norman, Julia Ayerbe REVISÃO PROOFREADING Regina Stocklen PRODUÇÃO EDITORIAL EDITORIAL PRODUCTION Maria Teresa Tavares ASSISTENTE ASSISTANT Juliana Caffé PRODUÇÃO GRÁFICA GRAPHIC PRODUCTION Prata da Casa

Miolo\_AF03.indd 314 9/30/14 11:39

# ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

DIREÇÃO GERAL GENERAL DIRECTOR Solange O. Farkas ASSISTENTE DA DIREÇÃO ASSISTANT TO THE DIRECTORS Fabiana Ruggiero

DIREÇÃO DE PROGRAMAÇÃO PROGRAMME DIRECTOR Thereza Farkas

ASSISTENTE DA PROGRAMAÇÃO PROGRAMME ASSISTANT

Isabella Lenzi

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO PRODUCTION DIRECTOR Adriano Alves Pinto

PRODUTOR PRODUCER Rafael Moretti ASSISTENTES DE PRODUÇÃO PRODUCTION ASSISTANTS Beatriz Matuck, Juliana Caffé

COORDENAÇÃO DE ARQUIVO E PESQUISA ARCHIVE AND RESEARCH COORDINATOR Diego Matos PRODUÇÃO PRODUCTION Carolina Câmara PESQUISADOR RESEARCHER Ruy Luduvice ASSISTENTE DE PESQUISA RESEARCH ASSISTANT Juliana Froehlich CATALOGAÇÃO E ATENDIMENTO CATALOGUING AND CONTACT Juliana Costa

AUDIOVISUAL Leónardo Zerino, Samuel Castro

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATOR Teté Martinho

PRODUÇÃO EDITORIAL EDITORIAL PRODUCTION Maria Teresa Tavares

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO COMMUNICATION COORDINATOR

Ana Paula Vargas EQUIPE DE COMUNICAÇÃO COMMUNICATION TEAM

Deborah Moreira, Eduardo Haddad, Kátia König

DESIGN DESIGN Lila Botter

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA MANAGEMENT COORDINATOR Jô Lacerda ASSISTENTE ADMINISTRATIVA MANAGEMENT ASSISTANT

Marcella G. Mello

ASSESSORIA JURÍDICA LEGAL ADVISOR Olivieri Associados

Miolo AF03.indd 315 9/30/14 11:39

**— 315 —** 

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO SOCIAL SERVICE OF COMMERCE REGIONAL MANAGEMENT IN SÃO PAULO STATE

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
PRESIDENT OF THE REGIONAL COUNCIL
Abram Szajman
DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
DIRECTOR OF THE REGIONAL DEPARTMENT
Danilo Santos de Miranda

#### SUPERINTENDÊNCIAS SUPERINTENDENTS

TÉCNICO SOCIAL TECHNICAL SOCIAL JOEI
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 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 Tchepelentyky, 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 EDIÇÕES SESC SÃO PAULO SESC SÃO PAULO EDITIONS MANAGER Marcos Lepiscopo adjunta deputy manager Isabel M. M. Alexandre coordenação editorial EDITORIAL COORDINATION Clivia Ramiro. Cristianne Lameirinha produção editorial EDITORIAL PRODUCTION Rafael Fernandes Cação 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
SESC POMPEIA SESC POMPEIA 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 Ribas (PRODUÇÃO producers), Cibele Camachi (EDUCATIVO educational activities) COMUNICAÇÃO COMMUNICATION Roberta Della Noce (coordenação coordinator) Frederico Zarnauskas (supervisão gráfica graphic supervision), Carlos Rocha (supervisão web web supervision), Amauri Martins, Igor Cruz (assessoria de imprensa press relations) INFRAESTRUTURA INFRASTRUCTURE Marcelo Coscarella (coordenação coordinator), Rafael Sena (produção producer) ALIMENTAÇÃO CATERING Ana Carolina Rovai Atendimento PUBLIC SERVICES Cláudia Regina de Souza ADMINISTRATIVO MANAGEMENT Nelson Soares da Fonseca servicos services Ricardo Herculano

#### AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Ana Maria Belluzzo, Carolina Olmedo Carrasco, Daniela Seixas, Gui Mohallem, Heloísa Buarque de Hollanda, Marcio Harum, Marcos Gallon, Moacir dos Anjos, Raisa Bosich, Renato Cury, Ricardo Amado, Stephanie Fernandes

As imagens das obras foram gentilmente cedidas pelos autores. Págs. 252-253, O samba do crioulo doido: (c) Renata de Almeida/Associação Cultural Videobrasil. Págs. 264-275, vistas da exposição: (c) Everton Ballardin/Associação Cultural Videobrasil

The images of the artworks appear by courtesy of the authors. Pages 252-253, O samba do crioulo doido: (c) Renata de Almeida/Associação Cultural Videobrasil. Pages 264-275, exhibition views: (c) Everton Ballardin/Associação Cultural Videobrasil

Miolo AF03,indd 316 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 317 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 318 9/30/14 11:39

Miolo\_AF03.indd 319 9/30/14 11:39

#### M5199

Memórias inapagáveis: um olhar histórico no Acervo Videobrasil / Organização de Agustín Pérez Rubio; Associação Cultural Videobrasil; Serviço Social do Comércio em São Paulo. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2014. – 320 p.: il., fotografias, bilíngue (português/inglês).

ISBN 978-85-7995-142-8

- 1. Arte Contemporânea. 2. Memória.
- 3. Acervo Videobrasil. 4. História. Título.
- 11. Associação Cultural Videobrasil.
- III. Serviço Social do Comércio São Paulo.

CDD 700

Este livro foi composto em d'el Fleischmann, impresso pela Gráfica R. R. Donnelley sobre papel Pólen Bold 90 g/m², para a Associação Cultural Videobrasil e Edições Sesc São Paulo.

Miolo\_AF03.indd 320 9/30/14 11:39