RESILIÊNCIA:
RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

performance | arte sonora

RESILIENCE:
ARTIST IN RESIDENCE

performance | sound art

Esta publicação é dedicada às pessoas, animais, rochas e plantas que habitam a Serrinha do Alambari.

RESILIÊNCIA:
RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

performance | arte sonora

RESILIENCE:
ARTIST IN RESIDENCE

performance | sound art

RESILIÊNCIA: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

performance | arte sonora

22 de fevereiro a 14 de março, 2018

Serrinha do Alambari + Planalto do Parque Nacional do Itatiaia
RJ, MG,SP | Brasil

RESILIENCE: ARTIST IN RESIDENCE

performance | sound art

February 22 to March 14, 2018

Serrinha do Alambari + Itatiaia National Park Plateau
RJ, MG, SP | Brazil

Residentes Residents
Alois Yang
Carolina Nóbrega
Edgar Calel
José de Oliveira
Leandro César
Lena Johanna Reisner

Artistas curadores Artists-curators
Cinthia Mendonça
Andreas Trobollowitsch

10 Apresentação Presentation

14 Resiliência: Residência Artística Resilience: Artist in Residence
Cinthia Mendonça

44 Serrinha do Alambari e Planalto do Itatiaia
Serrinha do Alambari and Itatiaia National Park Plateau

48 Território Territory
Cinthia Mendonça

Residentes Residents
64 *Alois Yang*
72 *Carolina Nóbrega*
76 *Edgar Calel*
88 *José de Oliveira*
94 *Leandro César*
102 *Lena Johanna Reisner*

Artistas curadores Artists-curators
114 *Cinthia Mendonça*
120 *Andreas Trobollowitsch*

124 Música Aquática Water Music
Agnieszka Grazta

144 Improv na Serrinha Improv in Serrinha
Chico Dub

156 Com as Sereias. Staying With the Sirens
Adwait Singh

176 Biografias Biographies

APRESENTAÇÃO

Você tem em mãos o catálogo da segunda edição do programa Resiliência: Residência Artística. A imersão foi realizada entre 22 de fevereiro e 14 março de 2018 na Serrinha do Alambari e no Planalto do Parque Nacional do Itatiaia. Por meio de registros e textos críticos esta publicação se materializa como uma tentativa de dilatar a experiência artística vivida em formas, cores, palavras e expressões das mais diversas.

Nas páginas que seguem você encontrará fragmentos de processos, pesquisas e trabalhos artísticos desenvolvidos pelos artistas Alois Yang, Carolina Nobrega, Edgar Calel, José Oliveira, Leandro Cesar e pela curadora Lena Johanna Reisner. Você também encontrará os textos de nossos convidados: o curador Adwait Singh e a artista e crítica de arte Agnieszka Grazta somam reflexões ao tema resiliência, Chico Dub, curador e diretor do festival brasileiro Novas Frequências, escreve sobre o que presenciou durante a mostra final da residência. Em consonância com a produção artística e critica deste catálogo Cinthia Mendonça e Andreas Trobollowitsch, artistas e curadores da Residência Artística, também mostram seus trabalhos artísticos, incluindo as parcerias com os residentes.

PRESENTATION

You are holding in your hands the catalog of the second edition of the program Resilience: Artist in Residence. The immersion took place between February 22 and March 14, 2018 at Serrinha do Alambari and the High Plains of the Itatiaia National Park. The personal accounts and criticism present in this publication are an effort to extend the wide-ranging artistic experience of shapes, colors, words and expression that materialized in the residence.

The following pages offer fragments of processes, research and artistic work undertaken by the artists Alois Young, Carolina Nobrega, Edgar Calel, José Oliveira, Leandro Cesar and curator Lena Johanna Reisner. You will also find writing by a roster of people invited: the curator Adwait Singh and artist and art critic Agnieszka Grazta aggregates their reflections on the resilience, Chico Dub, curator and director of the Brazilian festival Novas Frequências (New Frequencies), writes about what he witnessed during the residency's closing exhibition. In consonance with the artistic and critical work poured into this catalog, Cinthia Mendonça and Andreas Trobollowitsch, artists and curators of Residence also showcase their artistic work, including their partnerships with the residents.

A designer Ana C. Bahia foi convidada a moldar a multiplicidade de produções e pensamentos que dão corpo a experiência desta residência artística imersa em um contexto rural. Já a tradutora Maíra Mendes Galvão é quem executa o complexo trabalho de traduzir textos de artistas e curadores.

O pensamento sobre o que mobiliza a Resiliência: Residência Artística e os conceitos que a permeiam está nas páginas escritas por Cinthia Mendonça, sua idealizadora.

Designer Ana C. Bahia was invited to shape the multiplicity of work and thought embodied into the experience of this artistic residence, immersed into a rural context. Translator Maíra Mendes Galvão was in charge of undertaking the complex task of translating the artists' and curators' texts.

The thinking behind what mobilizes Resilience: Artist in Residence and the concepts that permeate it are laid down on the pages written by Cinthia Mendonça, idealizer of the experience.

RESILIÊNCIA: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Cinthia Mendonça

"Resiliência: Residência Artística" se apresenta como dispositivo de imersão para pesquisa e experimentação artística voltada para artistas e curadores interessados em desenvolver seus trabalhos em ambiente rural ou de resiliência ambiental. Por um lado, esse dispositivo tem como objetivo promover espacialidade e simultaneidade para criação e experimentação artística; por outro, está comprometido com a criação de narrativas para o universo rural/ambiental da atualidade.

Essa segunda edição, de 2018, contou com uma convocatória pública voltada para artistas e curadores interessados em arte da performance e em arte sonora, convidando-os a realizarem um estudo estético da resiliência, seja caracterizada como zona, estado, forma, seja aplicada à pessoa, ambiente, animal, substância ou coisa. O programa recebeu cerca de trezentas inscrições vindas de todos os continentes. Para me acompanhar no desafio de selecionar seis pessoas, convidei o artista sonoro Andreas Trobollowitsch.

No processo de seleção, havia um critério central: o desejo do artista ou curador pela experimentação e pela pesquisa. Procu-

RESILIENCE: ARTIST IN RESIDENCE

Cinthia Mendonça

"Resilience: Artist in Residence" is an immersion device for art research and experimentation, intended for artists and curators interested in working in a rural environment, a place of environmental resilience. This device seeks to promote spatiality and simultaneity for artistic creation and experimentation; and, in the same measure, it is committed to the creation of narratives for the present rural/environmental universe.

This second edition, in 2018, held an open call for artists and curators interested in the art of performance and sound art, inviting them to undertake an aesthetic study of resilience, whether characterized as zone, state or form, whether applied to the person, the environment, the animal, substance or thing. The program received around 300 applications from all continents. I invited sound artist Andreas Trobollowitsch to help me with the challenge of selecting six people.

There was one central criterion in the selection process: the artist or curator's desire for experimentation and research. We sought to contemplate those whose research and experimentation works were a good fit to both the environment and the conceptual proposal

ramos contemplar aqueles cujos trabalhos de pesquisa e experimentação se encaixavam tanto ao ambiente quanto à proposição conceitual da residência. Além disso, buscamos propostas que pudessem oferecer, esteticamente, potentes inserções de âmbito social e ambiental no território em questão. Considerando esses aspectos, o passo seguinte foi compor o coletivo: o grupo de pessoas deveria ser o mais heterogêneo possível e, ainda assim, complementar. Acreditamos que esta poderia ser uma forma de gerar empatia entre pessoas, trabalhos e territórios, a fim de fomentar a costura entre as produções do grupo. Alguns deles chegaram com proposições previamente estruturadas, outros não possuíam uma proposta definida, embora exibissem uma estrutura conceitual bastante clara. Chegando na Serrinha, tudo foi ganhando forma e sendo adaptado ao longo dos dias, como uma resposta sensível ao encontro, ao território, a contaminação de ideias. Nosso cotidiano foi cadenciado por intensas conversas, muitas caminhadas, ajuda mútua nas experimentações e na documentação dos trabalhos e ainda pela repercussão das ideias concretizadas individualmente e em colaboração.

Essa segunda edição a "Resiliência: Residência Artística" ocorreu em dois lugares localizados dentro do Mosaico da Serra da Mantiqueira[1]. São eles: a Serrinha do Alambari, uma Área de Proteção Ambiental (APA) que sedia a residência, e o Planalto do Parque Nacional do Itatiaia, reserva pública localizada a cerca de sessenta quilômetros da Serrinha. Considerando que esta é uma

1. Composto por 23 Unidades de Conservação públicas localizadas na região, além de diversas Reservas Particulares do Patrimônio Natural, a área do Mosaico Mantiqueira abrange cerca de 729.138 hectares nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

of the residency. In addition to that, we looked for proposals that could offer – aesthetically – potent social and environmental insertions on the territory at hand. All those aspects considered, the next step was to set up the collective: the group of people was to be as heterogeneous as possible, and yet, complementary. We believed that this could be a path toward engendering empathy between people, works and territories, in order to foster a connecting thread between the group's outputs. Some of them got there with previously structured ideas; others did not have a defined project, even though they did have a very clear conceptual structure. At Serrinha, everything began to take shape and underwent adaptation over those days, in sensible response to the gathering, the territory, the contamination of ideas. Our daily rhythms were marked by intense conversation, several walks, mutual help with the experiments and documentation of the work, as well as the repercussion of ideas executed individually and collaboratively.

This second edition of "Resilience: Artist in Residence" took place in two spots of the mosaic of the Mantiqueira Range[1]. They are: Serrinha do Alambari, an Environmental Protection Area (APA) that is the headquarters of the residency, and the Plains of the Itatiaia National Park, a public reserve 60km away from Serrinha. As this residency is focused on the notion of territory and spatiality, the idea of accessing those two spots is meant to open up the possibility of being in touch with their respective characteristics. Serrinha is at an APA where human activity and environmental protection

1. Comprised of 23 public preservation units located in the region, in addition to several Private Natural Heritage Reserves, the area of the Mantiqueira Mosaic encompasses around 729.138 hectares in the states of Rio de Janeiro, São Paulo and Minas Gerais.

residência focada na noção de território e espacialidade, a ideia de acessar esses dois locais dá-se pela possibilidade de estar em relação com as características apresentadas por cada um deles. A Serrinha está em uma APA em que coexiste atividade humana e proteção ambiental, onde o desenvolvimento humano deve coincidir com o desenvolvimento do ecossistema. Já o Planalto do Parque Nacional do Itatiaia privilegia fauna e flora, proibindo e limitando o acesso humano. Localizado entre 2.000 até 2.791 metros de altitude, esse território reserva uma grande biodiversidade de espécies vegetais e animais vertebrados e invertebrados. Foi justamente nestas duas paisagens e nesses dois contextos que o trabalho dos residentes se inspirou e se desenvolveu.

•

Recebemos os residentes na Serrinha do Alambari e logo fomos para o Planalto do Itatiaia, onde faríamos algumas caminhadas estratégicas (focadas em uma imersão menos turística), a fim de observar, escutar, conhecer e trabalhar, caso fosse do desejo dos residentes. Era verão, e as condições de clima nessa época eram imprevisíveis, podendo haver sol ou chuva forte, a depender da direção dos ventos e das massas de ar.

Ficamos hospedados na Casa de Pedra, localizada no Brejo da Lapa, um antigo edifício supostamente usado por Getúlio Vargas na década de 1930, e que hoje é destinado a hospedar pesquisadores. E é justamente o segundo dia de caminhada, na travessia do Morro do Couto para as Prateleiras, que gostaria de registrar. Acordamos muito cedo, o dia amanheceu nublado, mas decidimos por ir mesmo assim – a possibilidade do céu abrir era grande. Naquelas condições

are allowed to co-exist, where human development must coincide with the development of the ecosystem. The Plains of the Itatiaia National Park, on the other hand, favor the fauna and the flora, restricting human access. Sitting between 2,000-2,791 meters high, this territory preserves major biodiversity of plant species, as well as vertebrate and invertebrate animals. It was exactly from these two contexts and landscapes that the residents drew inspiration and developed their work.

•

We welcomed the residents at Serrinha do Alambari and soon proceeded to the Itatiaia Plains, where we would take a few strategic walks (focused on a less touristy immersion) in order to observe, listen, get acquainted and do work, if the residents so wished. It was summer, and the weather was unpredictable, either sunshine or heavy rains were possible, depending on the direction of the winds and air masses.

We were boarded at the Stone Lodge, located on the Lapa Swamp, a building that was supposedly used by Getúlio Vargas in the decade of 1930 and that now houses visiting researchers. It was exactly the second day of walking, covering the grounds between Couto Hill over to the Prateleiras, of which I wanted to keep a record. We woke up very early, it was a cloudy day, but we decided to go anyway – it was very possible that the day would clear up. On those weather conditions, the course took on a truly less excursion-like feel, and became a more sensorial experience. As we arrived at Couto Hill – comprised of rocks from the alkali massif of the Itatiaia – we couldn't see the beautiful landscape surrounding

climáticas, o percurso se revelava realmente menos excursionista e mais sensorial. Chegando em cima do Morro do Couto – um morro composto por rochas do maciço alcalino do Itatiaia – não se podia ver a bonita paisagem que nos cercava por conta da neblina, mas pudemos ver que o sol timidamente apontava no céu. Esse sinal nos estimulou a seguir a caminhada em direção às Prateleiras.

No entanto, ao longo do caminho fomos envolvidos por uma densa neblina e uma chuva fina que não nos permitiam reconhecer o caminho por onde deveríamos seguir. Com a ajuda do guia que nos acompanhava, estivemos em busca de sinais que nos levasse à trilha que deveríamos percorrer. Foi necessário ter um pouco de paciência e bastante concentração para caminhar dentro das nuvens e enfrentar as carrasqueiras, diante daquelas condições de umidade e falta de visibilidade. Nossos corpos estavam expostos às forças da natureza e, naquela ocasião, a montanha e o clima nos mostravam toda nossa vulnerabilidade. Logo, o céu não abriu. Chuva, vento e neblina nos fizeram abortar a travessia e mudar o foco de nossa caminhada: foi preciso encontrar um caminho seguro para voltar, e essa tarefa se tornou algo difícil, já que cada um tinha um ponto de vista diferente sobre o que é um caminho seguro. Alguns tinham vertigem e se recusavam a voltar pelo mesmo caminho da subida, devido às carrasqueiras que já havíamos enfrentado; outros preferiam a certeza de percorrer o caminho já realizado anteriormente. Após algumas horas revezando entre caminhadas, espera e observação, decidimos por seguir adiante em busca de um novo caminho. Por fim, a perspectiva do desconhecido nos parecia a melhor opção. Caminhamos seguindo o fluxo de um pequeno córrego que certamente desembocaria no Rio das Flores, que se localizava abaixo dos morros. Durante essa busca, avistamos, longe,

us because of the fog, but we noticed that the sun was making a timid entrance. This good sign motivated us to keep walking toward the Prateleiras.

However, along the way we were surrounded by thick fog and a drizzle that made it impossible for us to make out the path we were supposed to take. With the help of our guide, we tried to track down the signs that would lead us to our trail. We had to have some patience and a lot of focus to be able to walk within the clouds and to face the taller boulders with all the dampness and lack of visibility. Our bodies were exposed to the elements and the mountain and the weather really showed us, in that moment, just how vulnerable we are. The sun did not make its entrance after all. Rain, wind and fog led us to abort the route and change course: we had to find a safe path back and this task proved quite difficult, since each had their own opinion about what constitutes a safe path. Some of us had vertigo and refused to tread the same path we took climbing up, because of the steep outcrops we'd already faced; others took to the idea of keeping to the path we had already taken. After a few hours alternating between walking, waiting and observing, we decided to move forward with trying to find a new path. In the end, the perspective of facing the unknown seemed to be the best option. We kept on walking along a narrow stream that would surely meet the Flores River, which ran below the hills. During this search, we saw, from afar, the outline of the road that leads to the Rebouças shelter, and, descending through some crags, we managed to finally reach it, but not without some slipping, falling and light bruising on our hands, arms and legs from the shrubs. We finally reached the dirt road and the long walk back to the Park's entrance was showered with cold rain.

o vulto da estrada de acesso ao abrigo Rebouças e, descendo por alcantilados, enfim, conseguimos acessá-la, mas não sem antes haver escorregões, quedas e pequenos ferimentos nas mãos, nos braços e nas pernas, por conta do vegetação herbácea. Enfim, alcançamos a estrada de terra e a longa caminhada de volta ao posto de chegada do Parque foi debaixo de uma de chuva gelada.

A ideia de realizar uma imersão não turística se concretizou. Embora não houvéssemos planejado a exclusão dos sentidos visuais, o que vivemos ali nos serviu perfeitamente como uma pequena prática de sensibilização em direção a noção de espacialidade, vulnerabilidade e resiliência, três conceitos caros a essa residência. Andar dentro das nuvens foi sem dúvida um estímulo criativo aos processos que estavam por vir.

•

Após nossa estadia no Planalto, retornamos à Serrinha, e ali seguimos trabalhando. Os ateliês foram instaurados pelos cômodos da casa, na cozinha, no jardim, na floresta, no rio, no galpão de marcenaria, no mercado, nas trilhas. E o cotidiano foi ritmado pelo revezamento entre a realização dos trabalhos artísticos, as longas conversas, os banhos de cachoeira, as caminhadas na mata e as tarefas domésticas. Muitas coisas sucederam até que chegamos ao domingo do último fim de semana da residência, quando foi a mostra final.

Após dias seguidos de chuva fortes que provocaram deslizamentos e impediram a passagem em algumas estradas da região, fomos surpreendidos por um amanhecer com clima estável, sol forte, muita luz, além de um público local interessado. Seguindo

The idea of a non-touristy immersion came through. Even though we hadn't planned the exclusion of the visual sense, what we did there perfectly fulfilled the role of a sense-stimulating practice toward the notion of spatiality, vulnerability and resilience, three concepts dear to this residency. Walking amid the clouds was certainly a creative stimulus for the processes that were about to happen.

After our stay at the high plains, we returned to Serrinha and got on with the work. Our workshops were installed in the house's rooms, the kitchen, the garden, the forest, the river, the woodworking space, the market, the trails. And our daily life fell into the rhythm of alternating between artistic work, long conversations, waterfall dips, walks in the wild and domestic chores. Much happened until we reached the Sunday of our last weekend at the residency, when the final show took place.

•

After enduring one day after another of heavy rains with landslides that blocked the passage on some of the region's roads, we were surprised with a sunrise-boasting calm weather, with solid sunlight, light all over, as well as a keen local audience. Following the dynamics created during the first edition of the residency, the works were presented according to spatial criteria: we created a course that started at 11am, in front of the NaMataCabana inn, which was the meeting point, and ended in the evening with a celebration at the cozy Elbers Brewery. Our walk began with the performance piece *Kit Kit Kit*[2], by Guatemalan artist Edgar Calel. *Kit Kit Kit* refers to the

2. See page 83.

a dinâmica criada na primeira edição da residência, os trabalhos foram realizados numa sequência espacial: criamos um trajeto que começava às 11h, em frente à pousada NaMataCabana, que era um ponto de encontro, e que terminava à noite com celebração na pequena Cervejaria Elbers. Nossa caminhada teve início com a performance *Kit Kit Kit*[2], do artista guatemalteco Edgar Calel. *Kit Kit Kit* faz menção à maneira como a avó do artista chamava suas galinhas. Caminhamos com ele enquanto lançava canjiquinha de milho pelos ares e pela estrada – será que nós éramos, por fim, as galinhas de sua avó?

Fomos com Calel até o portão de entrada da casa em que os residentes estavam hospedados. Chegando lá nos dirigimos até a piscina localizada no jardim, e lá pudemos ver e ouvir uma versão da performance *Micro Loop Macro Cycle*[3], do artista francês/taiwanês Alois Yang. Imerso na água, Alois realizava movimentos circulares com os braços segurando em cada mão uma pequena caixa de som. Diante dele havia um círculo de gelo boiando. Alois havia congelado um microfone dentro desse círculo de gelo e, então, ao mover os braços e passar as caixas de som sobre o gelo, a proximidade entre elas criava um feedback sonoro. Assistíamos a essa bela e fluida imagem enquanto o som do feedback, misturado com o delicado som da água, criava um ambiente solene.

Terminada a performance, voltamos para a estrada e caminhamos até encontrar o músico brasileiro Leandro César, que nos esperava em frente a um arbusto de capiá. Ele nos conduziria até

2. Ver página 83.

3. As fotos referentes a essa descrição podem ser encontradas em: silo.org.br/residencia/. Já as fotos que estão na página 65-69 fazem referência a versão da performance realizada no Rio Alambari, durante a residência.

way his grandmother used to call out to her chickens. We walked with him as he scattered cracked corn along the road – were we, after all, his grandmother's chickens?

We walked with Calel up to the entrance of the house where the residents were boarded. As we arrived, we went over to the pool in the backyard, where we saw and listened to a version of the performance piece *Micro Loop Macro Cycle*[3], by French/Taiwanese artist Aloïs Yang. Immersed in water, Aloïs was doing circular motions with his arms, holding one small speaker with each hand. In front of him, there was a floating ice circle. Aloïs had frozen a microphone within this ice circle, and, as he moved his arms and passed the speakers by the ice circle, the proximity created some feedback. We watched this beautiful, fluid image while the feedback, mixed with the delicate water sounds, created a solemn environment.

When the performance was over, we returned to the road and walked until we met Brazilian musician Leandro César, who was waiting for us in front of a *capiá* bush. He was going to lead us to the Armadillo Trail, carrying on his back the instrument he had built during the residency. It was his performance/installation *Oferenda*[4], made of wood, gourd, seeds and strings. We were walking and, at a certain point, we heard something that caught our attention, it was the resonating sound of drops falling one at a time, so we bumped into Andreas Trobollowitsch's installation: *melting beats*[5]. Tied to

3. The pictures matching this description can be found at: silo.org.br/residencia/. The pictures on page 65-69 fazem refer to the piece that was performed in the River Alambari during the residency.

4. See page 96.

5. See page 118-119.

a Trilha do Tatu, carregando nas costas o instrumento que havia construído durante a residência. Era sua performance/instalação *Oferenda*[4] feita de madeira, cabaça, sementes e cordas. Caminhávamos e, a certa altura, no meio do caminho, ouvimos um barulho que nos chamou a atenção, ressoava, era o som de gotas caindo, então nos deparamos com a instalação de Andreas Trobollowitsch: *melting beats*[5]. Pendurada no alto da folha rígida e verde de uma corifa mediana havia uma baqueta de madeira com uma das extremidades congeladas. A água que derretia escorria do objeto e pingava no tamborim precisamente localizado abaixo da corifa, assentado sobre uma pedra. Passamos pela instalação acompanhando Leandro.

Chegamos na entrada da trilha, descemos alguns metros e, ali, Leandro plantou seu instrumento, sua oferenda. Em seguida, descemos e, na caminhada, passamos pela quase invisível, mas não inaudível, instalação de Edgar Calel. Localizado entre as árvores, um pequeno rádio tocava músicas de sua região: *musica para arboles*[6]. Descendo um pouco mais, chegamos ao rio Pombo e ali estava *ofrendas para frutas*[7]. Calel havia colocado centenas de frutas espalhadas em cima das pedras do Rio. Algumas cortadas e abertas, outras inteiras, todas maduras e suculentas. A obra se estendia por nosso campo de visão, ocupando toda a parte visível da pequena corredeira. Nós, então, pudemos meter-nos no rio para pegar as frutas e comê-las – seríamos nós as oferendas das frutas?

4. Ver página 96.
5. Ver página 118-199.
6. Ver página 82.
7. Ver página 80-81.

the very end of a rigid green leaf of a medium-seized talipot palm was a wooden drumstick with a frozen tip. The melting water ran down the object and dripped onto a tambourine precisely positioned below the talipot, on top of a rock. We walked by the installation with Leandro.

We got to the beginning of the trail, went down a couple of meters and, there, Leandro planted his instrument, his offering. Then we went further down and as we walked, passing by the almost invisible, but not inaudible, installation by Edgar Calel. Amid the trees, a small radio played a song from Calel's home region: *musica para arboles*[6]. As we descended even further, we ended up reaching the River Pombo, where he had stationed his *ofrendas para frutas*[7]. Calel had placed hundreds of fruits on the river rocks. Some of them were cut open, others were whole, all of them were ripe and juicy. The work spanned our entire field of vision, taking over the entire visible part of the tiny rapids. We were, then, given a green light to get in the river and catch the fruits to eat them – were we the fruits' offerings?

After about one hour enjoying the installation, we climbed back up the Armadillo Trail and, as we reached the end of it, Calel and I led the people toward the performance piece *Funeral das Máquinas*[8] (Funeral for the Machines), which we would present next, in collaboration. We carried an old obsolete chainsaw wrapped in white cloth: in line, I walked with Calel behind me, and the ends of the cloth rested on our right shoulders. We each carried another chainsaw with our left hands. One in mint condition and the other

6. See page 82.
7. See page 80 and 82.
8. See page 121-128.

Após cerca de uma hora literalmente des-frutando a instalação, voltamos subindo pela Trilha do Tatu e, na saída, Calel e eu conduzimos as pessoas para a performance *Funeral das Máquinas*[8], que realizaríamos na sequência, em colaboração. Embrulhada em um pano branco, carregamos uma velha motosserra que não funcionava mais. Como que em fila indiana, eu caminhava na frente e Calel atrás, apoiando nos ombros direitos as extremidades do pano. Na mão esquerda carregávamos, cada qual, uma outra motosserra. Uma em perfeitas condições e outra muito velha, lhe faltava a serra. Chegando no jardim do Top Clube – um espaço comunitário que é um antigo cassino em estado de abandono –, nos esperavam nossas ferramentas: pá, enxada, cavadeira e, ainda, um pote de vidro com óleo avermelhado e uma garrafa de vidro com gasolina. Colocamos a motosserra que estava envolvida no pano no chão. As motosserras que trazíamos na mão esquerda foram colocadas em cima de uma pedra – elas olhavam em direção ao local onde cavaríamos. Voltamos ao gramado e, com nossas ferramentas, cavamos alguns palmos de terra. Terminado, colocamos dentro do buraco a motosserra. Abrimos a garrafa e o pote e, dentro da cova, despejamos óleo e gasolina. Cobrimos o "corpo" com terra, tapando a cova. Pegamos cada qual uma motosserra que observava e saímos.

Após esta ação, voltamos à casa dos residentes para almoçar. Convidamos o público para comer conosco e fazer uma pequena sesta. Após a sesta do almoço, retomamos para o Top Clube, onde fomos recebidos pela curadora alemã Lena Johanna Reisner. Ela comentou seu trabalho realizado ali e o local escolhido para acolhê-lo. Nos falava sobre as pedras, as folhas, o húmus. Lena

8. Ver página 121-128.

so old that it lacked an actual saw. As we got to the garden at Top Clube – a community space at the old abandoned casino –, our tools awaited: shovel, hoe, digger, as well as a glass jar with reddish oil and a glass bottle with gasoline. We put the wrapped chainsaw on the floor. The chainsaws we were carrying in our left hands were put on a rock – they were pointed to the spot where we would dig. We went back to the lawn and, with our tools, dug a few inches. When we finished, we put the chainsaw inside the hole. We opened the bottle and the jar and poured the oil and the gasoline into the pit. We covered the "corpse" with soil, sealing the grave. Each of us picked up one of the attending chainsaws and left.

After this performance, we walked back to the residents' lodge to have lunch. We invited the audience to eat with us and take a short siesta. After the siesta, we returned to Top Clube, where German curator Lena Johanna Reisner welcomed us. She commented on the work she did there and the place she'd chosen for it. She told us about the rocks, the leaves, the humus. Lena took over the rooms on the first floor of the building with her installation *The generosity of a plant to drop its leaves: an exercise in curating decay*[9]. At Top Clube, each bedroom door has a tablet with the name of a river. In one of the rooms, there was a different composition. It was made up of existing wooden structures such as an old bed or an old wardrobe; rocks of different shapes and sizes; books and dried leaves of banana trees, palm trees and talipots. One of the rooms had a sequence of images by artist Anäis Senli covering the walls, as well as Lena's small work table with her notebook and books. Donna Haraway's book *Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene* was

9. See page 111.

ocupou os quartos do primeiro andar do edifício com sua instalação *The generosity of a plant to drop its leaves: an exercise in curating decay*[9]. No Top Clube, cada quarto traz na porta uma placa com o nome de um rio. Em três dos quartos havia uma composição diferente. Elas eram feitas com estruturas de madeira que já havia lá, como um antiga cama ou um velho armário; pedras de diferentes formatos e tamanhos; livros e folhas secas de bananeira, palmeira e corifa. Um dos quartos guardava uma sequência de imagens da artista Anäis Senli distribuídas na parede, além da pequena mesa de trabalho de Lena com seu caderno de anotações e seus livros. O livro *Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene*, de Donna Haraway, também estava ali. O cheiro das folhas secas e da madeira velha e úmida tomava o ambiente. Intrigava a presença das pedras. O lume das velhas luminárias de teto desenhava sobre as paredes esquemas de luz e sombras, iluminando os diferentes tons de marrom que compunham a instalação. Marrom de um devir-adubo.

No quarto da frente, estava instalado *Extract #1*, de Andreas Trobollowitsch. Dali a alguns minutos começaria seu concerto. Nos reunimos ao redor da instalação, onde estavam alinhados um motor de ventilador modificado e um violão, cada um aparado por uma pilha de tijolos avermelhados. Ele se sentou, ligou o motor preparado com crina de cavalo, segurou o violão e como que num abraço, inclinou-o na direção do motor. Suavemente o som tomava densidade e, quase meditativo, ia ocupando a sala, enquanto Andreas afrouxava as cordas do violão e inclinava-o na direção do motor.

9. Ver página 111.

also there. The smell of dried leaves and old, damp wood took over the atmosphere. The presence of the rocks was intriguing. The light from the old ceiling fixtures drew schemes of light and shadow on the walls, illuminating the different shades of brown featured in the installation. Becoming-fertilizer brown.

At the room across the hall, *Extract #1*, by Andreas Trobollowitsch, was installed. A few minutes from then, his concert would begin. We gathered around the installation, where a fan rotor and a guitar were aligned, each propped by a pile of red bricks. He sat down, turned on the fan, which was prepared with horsehair, picked up the guitar and, almost in an embrace, tilted it toward the rotor. Softly, the sound gathered density and, like in meditation, slowly took over the room as Andreas loosened the guitar strings while pointing it toward the rotor.

When the performance ended, night had fallen. We descended the stairs to reach the ground plan of Top Clube, where we met the objects that would be part of the performance piece *(01 oO)*,[10] a collaboration between Aloïs Yang and Andreas Trobollowitsch. For about 30 minutes, the artists manipulated objects such as pendulum, plant, bricks, chair, computer, light and sound; a sequence of actions like a logic chain of events that, at times, seemed random and, at times, controlled. Spins, oscillation, friction and feedback were some of the elements of the action, animated by the artists, producing acoustic and mechanical sound, reverberating on feedback loops, while they alternated being in and out of the scene manipulating the objects.

10. See page 113-115.

Após a performance, já era noite. Descemos as escadas em direção ao térreo do Top Clube, onde estava instalados os objetos que fariam parte da performance *(o1 oO),*[10] realizada em colaboração entre Alois Yang e Andreas Trobollowitsch. Durante cerca de 30 minutos, os artistas manipularam objetos como pêndulo, planta, tijolos, cadeira, computador, luz e som, a partir de uma sequência de ações encadeadas em uma lógica de acontecimentos que, em alguns momentos, pareciam aleatórios e, em outros, controlados. Giros, oscilações, fricção e feedback compunham com o conjunto de elementos que se moviam, animados pelos artistas, produzindo uma sonoridade mecânica e acústica, reverberando em feedback, enquanto eles revezavam entre estar dentro e fora da cena manipulando os objetos.

Terminada a performance, foi a vez da bailarina brasileira Carolina Nóbrega. Nos dirigimos para um local que possivelmente foi o palco do antigo cassino. Lá havia vestígio de um dos vídeos que ela mostraria: farinha branca espalhada pelo chão; pendulando, um saco de estopa branco rasgado (como um delicado vestido feminino); embaixo, um cacete de madeira. Ela nos mostrou dois vídeos[11]. Logo após os vídeos, iniciava sua performance "aqui é sempre outro lugar"[12]. Estava escuro e não se poderia ver muita coisa além da pequena TV ligada sobre uma mesa, à esquerda, e um letreiro luminoso no chão, à direita. No centro, o vulto da artista. O televisor antigo mostrava imagens originárias da internet: lutas, trabalho na fábrica, talvez manifestações, eram memes. O letreiro de led mostrava frases soltas que misturavam fantasia, poesia,

10. Ver página 113-115.
11. Os links para o vídeo podem ser vistos na página 183.
12. Ver página 76-77.

After that performance, Carolina Nóbrega, Brazilian ballerina, was up next. We moved over to an area that possibly used to be the stage at the old casino. There were traces of the scenario in one of the videos she would screen: white flour scattered through the floor; a torn white bag swaying like a pendulum (resembling a dainty female gown); down below, a wooden bat. She showed us two videos[11]. Soon after the screening, her performance "aqui é sempre outro lugar"[12] ("here it is always elsewhere") began. It was dark and we couldn't see much besides a turned-on TV set on a table to the left and an LED placard on the floor to the right. At the center, we could glean the artist's figure. The old TV set was showing images collected from the Internet: fights, factory work, demonstrations perhaps, memes. The LED placard exhibited disconnected phrases that mixed fantasy, poetry, manifesto and echoes of the daily life of the residency and the world. We recognized traces of our own speech in those phrases, diluted in an imaginary context where the poetry of Carolina's gaze upon the stories she'd heard and told was pulsating. And those phrases could also have been taken from news outlets, social network timelines and Internet memes. As we watched those images on the TV set and the looping placard phrases, Carolina performed slow, rigid movements as she related to the objects she'd found there: chair, bottles, rocks. She got involved with those objects, simulating fight stances, and we could catch glimpses of a dance made for molotov cocktails and rocks, sudden falls, bodily combat... We beheld a meditative, firm and martial choreography.

After that, we went back to the center of the ship, where Leandro César had placed a stool, a guitar and, in front of those, on the floor,

11. The videos can be viewed on page 183.
12. See page 76-77.

manifesto e reverberações sobre o cotidiano da residência e sobre o mundo. Podíamos reconhecer nas frases vestígios de nossas falas, diluídas em um contexto imaginário onde pulsava a poesia do olhar de Carolina sobre as estórias que ouviu e contou. E também poderiam ser frases vindas dos jornais, das timelines das redes sociais, das memes da internet. Enquanto víamos as imagens na TV e as frases do letreiro que fluíam em loop, Carolina realizava movimentos muito lentos e rígidos, movia-se em relação com objetos que ali encontrara: cadeira, garrafas, pedras. Ela se embrenhava nesses objetos, simulando posições de luta e, por alguns instantes, víamos diante de nós uma dança para pedras e coquetéis molotov, quedas bruscas, confrontos corporais... Estávamos diante de uma coreografia meditativa, firme e bélica.

Após essa ação, nos voltamos para o centro da nave, onde Leandro César havia colocado um banco, um violão e a frente, no chão, um semicírculo de velas. Leandro dispôs no chão, entre as velas e o banco, alguns objetos de poder, relativos ao seu universo pessoal. O artista desnudou-se, sentou-se no banco e tocou no violão músicas do universo popular brasileiro. Logo apareceu uma cigarra. Ela se movimentou entre as fileira de velas derrubando-as simetricamente e zumbindo alto. A presença ocasional e oportuna da cigarra dá à cena um tom de fantasia, como nos contos de João Guimarães Rosa, em que as estórias são contadas a partir do ponto de vista dos animais.

Quando Leandro e a cigarra terminaram o *concerto nu*[13] naquele antigo cassino abandonado, saímos do edifício e fomos caminhando na completa escuridão da noite para a Cervejaria

13. Ver página 95.

a semicircle of candles. Leandro laid on the floor, between the candles and the stool, some power objects connected to his personal universe. The artist took off his clothes, sat on the stool and played popular Brazilian songs. Soon, a cicada appeared. It wriggled through the line of candles, knocking them down symmetrically and buzzing loudly. The eventful presence of the cicada afforded a fantastic tinge to the scene, much like some of the short stories by João Guimarães Rosa, told from the perspective of the animals.

When Leandro and the cicada wrapped up the *nude concert*[13] at that old abandoned casino, we left the building and walked in the utter dark of night to Elbers Brewery, where the action *Troco os seus reais*[14] ("I'll exchange your *reais*"), by Portuguese artist José Oliveira took place. José spent two weeks performing at Serrinha. He did several small-scale performances amid the goings-on of the area, at specific spots, boosting curiosity and debate about money among the people of the community. He began by putting up posters about currency exchange on commercial establishments. They were informative and were distributed in a sequence of three models, each with a different kind of content. And then, José tried to exchange his coins – which stood for services or actions – for things[15]. Silently, the artist got entangled in the daily life of Serrinha and ended up becoming news on the community's Whatsapp group, as well as on informal conversations. Who was that guy speaking weird Portuguese wanting to implement his currency at Serrinha? That evening, thanks to José, our celebration was guaranteed. He'd exchanged three coins worth one hour of cleaning each for ten draft

13. See page 95.
14. See page 87-91.
15. See the artist's coins on page 89.

Elbers, onde foi realizada a ação *Troco os seus reais*[14], do artista português José Oliveira. José esteve por duas semanas performando na Serrinha. Ele realizou pequenas ações ao longo do cotidiano em pontos específicos, ativando a curiosidade e o debate das pessoas da comunidade acerca do dinheiro. Ele começou colando cartazes de câmbio de moedas em pontos comerciais. Eles eram informativos e foram distribuídos em sequência de três exemplares, cada qual com um tipo de conteúdo. Por fim, José tentou trocar suas moedas – que implicavam serviços ou ações – por coisas[15]. Silenciosamente, o artista foi se embrenhando no cotidiano da Serrinha e virou notícia nos grupos de whatsapp da comunidade e nas conversas informais. Quem era aquele rapaz que fala um português estranho e que queria implantar sua moeda na Serrinha? Naquela noite, graças a José, nossa celebração estava garantida. Ele conseguiu trocar três moedas de uma hora de limpeza por dez chopes. Dois dias depois, antes do final da residência, José retornou a cervejaria e lá ficou por três horas limpando os tanques de fermentação.

•

Os acontecimentos descritos nos fazem refletir sobre a palavra-conceito que dá nome e norteia essa residência, alargando seu significado como uma espécie de vetor afetivo, que nos convoca à produção coletiva de resistência. A resiliência percorreu nossos dias de forma poética, estética e política.

Durante a residência, pude ver nos trabalhos algo que poderia chamar de magia. Com todo o seu pragmatismo, uma magia

14. Ver página 87-91.

15. Veja as moedas do artista na página 89.

beers. Two days later, before the residency ended, José returned to the brewery and spent three hours cleaning the fermenting vats.

•

The events described spark some reflection upon the concept-word that names and guides this residency, stretching its meaning like a vector of affections, calling us up for collective resistance work. Resilience ran through our days poetically, aesthetically and politically.

During the residency, I witnessed something in the works that I'd call magic. With all its pragmatism, it was magic brought about by small, invisible rituals of life and death. The consecration of resilience printed out words, images and sounds. With no qualms about making mistakes, they have let themselves be contaminated, they've risked a lot, they've overcome the limits of their own languages and expanded the reach of their own works, some toward the outer world and others toward their inner world. Thus, elements of nature or regionalism took the forefront of their creations, finding awe and affection in the eyes of the audience that went along with us through this exhibition-journey.

Our days since the end of the residency have also been full of awe and affection. I bid you excuse me like someone who, on a train journey, needs to get to the emergency window as soon as possible – however harshly – because there is an urge to comment what is concocting within us at this time.

On March 14, the last day of the residency, the young city councilor Marielle Franco and her driver, Anderson Gomes, were brutally executed in Rio de Janeiro. The death of this black young woman, born and raised in one of the Rio slums, who got to the City Council

pautada por pequenos e invisíveis rituais de morte e de vida. A sagração da resiliência imprimiu palavras, imagens e sonoridades. Sem pudor ou medo de errar, permitiram-se contaminar, arriscou-se muito, extrapolaram-se os limites das próprias linguagens, expandiu-se o alcance de seus próprios trabalhos, uns em direção ao mundo exterior, outros de encontro ao mundo interior. Assim, elementos da natureza ou do regionalismo tomaram frente às criações, encontrando espanto e ternura no olhar do público que nos acompanhava nessa mostra-caminhada.

Cheio de espanto e ternura também foram nossos dias a partir do término da Residência. Lhes peço licença como quem, durante uma viagem de trem, precisa com urgência acessar a janela de emergência – apesar da crueza da intervenção – porque há urgência em comentar sobre o que nos tem atravessado nesse momento.

No dia 14 de março, último dia da residência, a jovem vereadora Marielle Franco e o seu motorista, Anderson Gomes, foram brutalmente executados no Rio de Janeiro. A morte dessa jovem mulher negra, nascida e criada em uma favela no Rio e que chegou à câmara de vereadores com grande popularidade, provoca nesta sociedade um trauma sem precedentes. E até o presente momento em que escrevo esse texto não sabemos quem cometeu e quem ordenou essa barbárie. Coincidentemente, ou não, os dias que seguiram foram cheios de reviravoltas políticas, resistência popular, vigília, comoção e embates.

E então, as mesmas perguntas tornam-se urgentes novamente. Como é possível mobilizar-nos artisticamente dentro dessas contradições? Qual é o reflexo da produção estética/poética perante o colapso dos mundos? Quem ou o que pode de fato mudar as coisas? A arte também nasce daquilo que nos emudece, também surge

riding a wave of popularity, causes unprecedented trauma in our society. As I write this text, we still don't know who perpetrated and who ordered this barbarian act. Coincidentally or not, the days that followed saw many political turnarounds, popular resistance, vigils, commotion and conflict.

So, the same questions once again become urgent. How can we possibly mobilize through art in the midst of these contradictions? How does aesthetic/poetic work reflect on collapsing worlds? Who or what can actually change things? Art is also born from what silences us; it also rises from the reality that overcomes us. However, we need to be aware of how the world at present receives art that is sensitive to the issues affecting our time, our territories, for we do not want them to be invisible. Will art fairs embrace this urgency?

I believe that letting oneself be permeable to these contingencies, surviving the violence around us and still responding with something other than the hostility we experience is what it means to move with resilience. This response operates in the form of a different energy – that we can call magic –, by its regenerative power and its metamorphic capacity.

Faced with those questions that are once again pertinent, due to recent events, and, still in the reverberation of everything we've experienced and created during our residency days, I can say that both the process and the works that were produced have offered, in fact, the necessary fertilizer for the construction of narratives for this territory that emerges from a world that no longer exists, a space in mutation that affirms itself as creation space.

Serrinha do Alambari, May 2018.

diante da realidade que nos assola. No entanto, é preciso estar atentos a como o mundo recebe atualmente a produção artística sensível às questões que afetam nosso tempo, nossos territórios, pois não desejamos que estas sejam invisibilidades. As feiras de arte poderão abarcar essa urgência?

Penso que deixar-se atravessar por essas contingências, sobreviver à violência que está a nossa volta e ser capaz, ainda assim, de dar ao mundo uma resposta diferente da hostilidade que vivemos é mover-se com resiliência. Essa resposta opera na forma de outra energia – que podemos chamar magia –, por seu poder regenerativo e sua capacidade metamórfica.

Diante dessas perguntas que se tornam novamente pertinentes a partir dos fatos ocorridos, e ainda, na reverberação de tudo o que vivemos e criamos durante nossos dias de residência, posso dizer que, tanto o processo como as obras produzidas ofereceram, de fato, o adubo necessário para a construção de narrativas para este território que emerge a partir de um mundo que não existe mais, um espaço em mutação que afirma-se como um espaço de criação.

Serrinha do Alambari, maio de 2018.

SERRINHA E PLANALTO DO ITATIAIA

A Serrinha do Alambari é parte integrante de uma Área de Proteção Ambiental (APA) criada na década de 1990, situada no município de Resende, Rio de Janeiro, na encosta leste do Parque Nacional de Itatiaia, a oeste da estrada para Visconde de Mauá (RJ-163). Esta área tem a particularidade de integrar zona rural e zona de proteção ambiental. A Serrinha conta com cerca de 1.000 habitantes, possui manufatura em pequena escala, comércio e atividade turística. A APA (Área de Proteção Ambiental) da Serrinha do Alambari abrange as comunidades de Serrinha e Capelinha, protegendo a parte alta das microbacias dos rios Alambari e Pirapitinga. Sua área total corresponde a 4.500 hectares. Áreas de Proteção Ambiental são extensas, de domínio público e/ou privado e permitem um certo grau de ocupação humana. São dotadas de atributos abióticos, bióticos, estéticos ou culturais especialmente importantes para a qualidade de vida e o bem-estar das populações humanas, e tem como objetivos básicos proteger a diversidade biológica, disciplinar o processo de ocupação e assegurar a sustentabilidade do uso dos recursos naturais.

O Planalto do Itatiaia está localizado dentro do território do Parque Nacional do Itatiaia. Criado em 1937, o Parque Nacional do Itatiaia possui cerca de 28 mil hectares que abrange os Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais apresentando um relevo caracterizado

SERRINHA E PLANALTO DO ITATIAIA

Serrinha do Alambari is part of an Environmental Protection Area (Área de Proteção Ambiental – APA) created in 1990, situated in the municipality of Resende, in the State of Rio de Janeiro, at the East quadrant of Itatiaia National Park, west of the turn to Visconde de Mauá (RJ-163). This area is particular for its integration of rural zone and environmental protection zone. The Serrinha has around 1,000 inhabitants, small-scale manufactures, commerce and tourism activities. The APA Serrinha do Alambari comprises the communities of Serrinha and Capelinha, protecting the high sections of the micro-basins of Rivers Alambari and Pirapitinga. Its total area is of 4,500 hectares. Environmental Protection Areas are extensive, public and/or private and allow for a certain degree of human occupation. They have abiotic, biotic, aesthetic or cultural attributes that are especially important for the quality of life and wellbeing of human populations, and their basic goals are to protect biological diversity, to discipline the process of occupation and to ensure the sustainability of the use of natural resources.

The Itatiaia High Plains are located within the territory of the Itatiaia National Park. Created in 1937, the Itatiaia National Park has around 28 thousand hectares, covering parts of the States of Rio de Janeiro and Minas Gerais, with a terrain characterized by mountains and rock formations, with altitudes ranging from 600

por montanhas e elevações rochosas, com altitude variando de 600 a 2.791 metros, no seu ponto culminante, o Pico das Agulhas Negras. Na região do Planalto do Itatiaia, encontram-se os campos de altitude e os vales suspensos. A área do Parque guarda nascentes de 12 importantes bacias hidrográficas regionais, que drenam para duas bacias principais: a do rio Grande, afluente do rio Paraná, e a do rio Paraíba do Sul, o mais importante do estado do Rio de Janeiro.

Parques Nacionais são territórios públicos, não antropogênicos, destinados a preservação ambiental de ecossistemas naturais de grande relevância ecológica. Diferente da APA, essas unidades de conservação tem como prioridade a manutenção da integridade ecológica dos ecossistemas acima do desenvolvimento humano. Assim sendo, quando permitido, o contato humano com esses territórios são limitados e devem ser de cunho educativo, científico ou turístico.

to 2,791 meters in its highest point, the Agulhas Negras Peak. The High Plains area has altitude grasslands and suspended valleys. The area of the Park is home to springs of 12 important regional river basins that drain toward two main basins: the Rio Grande basin, a tributary of the River Paraná, and the basin of Paraíba do Sul, the most important river in the State of Rio de Janeiro.

National Parks are public, non-anthropogenic territories, destined for the environmental preservation of natural ecosystems of major ecological relevance. Unlike the APAs, these conservation units prioritize the maintenance of the ecological integrity of the ecosystems beyond human development. As such, when allowed, human contact with these territories is limited and must have educational, scientific or touristic motivations.

TERRITÓRIO

Cinthia Mendonça

Poeticamente penso "Resiliência: Residência Artística" como parte de um processo de criação de assentamentos. Ao propô-la, o que me importa, sobretudo, é a capacidade que ela pode ter de gerar narrativas por meio da arte para um mundo que talvez não exista mais.

Certa vez, estava tendo uma conversa trivial com meu avô, um agricultor de 90 anos, e, como de costume, estávamos sentados num lugar em que se podia ver o tempo passar. Neste dia, perguntei a ele o que ele pensava sobre o fim do mundo que estava por vir e então ele me respondeu: "Ahhh, o mundo já acabou faz tempo". "E quando foi isso?", perguntei. Ele me respondeu: "Foi quando você nasceu".

A partir dos anos de 1980, a abrangência dos processos industriais e tecnológicos avançou pelas periferias do país, transmutando a espacialidade rural em temporalidade urbana. Colocando ecossistemas em crise e abafando formas de vida que possuíam uma fina noção de espacialidade, em que a existência de uma acontecia em simultaneidade com a existência de tantas outras, fossem elas humanas ou não-humanas.

A resposta de meu avô ressoou em mim por muito tempo. E não faz tanto tempo assim que resolvi, enfim, encará-la. Percebi que, como filha do fim do mundo dos meus pais e dos meus avós,

TERRITORY

Cinthia Mendonça

Poetically, I understand "Resilience: Artist in Residence" as part of a process of creation of placements. My proposal with it is, above all, to mine its capacity to yield narratives, through art, for a world that may no longer exist.

Once, I was having a trivial conversation with my grandfather, a 90-year-old farmer, and, as usual, we were sitting in one of those places where you can just watch grass grow. On that day, I asked him what he thought about the approaching end of the world and he answered me: "Oh, the world has ended a long time ago". "And when was that?", I asked him. He replied: "When you were born."

Since the 1980s, the dominant technological and industrial processes advanced through the country's peripheries, transmuting rural spatiality into urban temporality. It put ecosystems in crisis and stifled ways of life that were finely tuned to the notion of spatiality, in which the existence of one spatiality was simultaneous to many others, whether human or non-human.

My grandfather's reply stayed with me for a long time. And it hasn't been long since I decided to finally face it. I realized that, as the child of the end of the world where my parents and grandparents lived, I couldn't have my own world and ended up living in all

eu mesma não pude ter o meu mundo e fui viver em todos os mundos possíveis, os mundos de tantos outros. Como crer no mundo que está diante de si? Como torná-lo seu ou como pertencer a esse mundo? Uma resposta me veio pelos sonhos: aterrando-me neles. Foi uma resposta-germe, uma contestação-larva. Pois aterrar-me nas questões que, de fato, me engajam apenas se faz possível quando olho ao meu redor, partindo o meu olhar do local em que piso, pois essa vasta superfície é minha casa, meu verdadeiro ponto de referência. Alerto que não se trata de territorializar um solo como meu. Refiro-me a algo mais sútil: sentir-se íntima de todo ele, estar próxima, manter um contato sinestésico com tudo que é chão. Por isso, tudo o que faço é de certa forma para aterrar-me, para aderir ao chão que sustenta meus passos. Tentando abrir-me para esse sutil, para dar ao corpo resiliência e às palavras assentamento.

E assim, me movendo entre dois conceitos justapostos – aterramento e assentamento –, venho experimentando a proposição da residência como parte de minhas produções artísticas. Ao convidar outros artistas a partilharem seus universos de pesquisa e a experimentarem suas ideias em um ambiente que diz respeito a minha perspectiva de criação, é o meu desejo artístico que me norteia, mais que qualquer alinhamento curatorial ou postura como crítica de arte. Nesse sentido, atrelado à minha vontade de povoar o ambiente rural com experimentações estéticas e éticas de artistas oriundos dos mais diversos fazeres, formações e origens, há o desejo de que essas pessoas também sejam contaminadas pelos elementos que compõem essa espacialidade, para que estes sigam ecoando em nossas práticas. Para que a espacialidade do rural e a vivência em natureza possam mobilizar zonas, estados e formas que dão corpo

possible worlds, the worlds of many others. How does one believe the world before them? How can one make it theirs or how can they belong to it? My dreams provided me with an answer: through grounding. This was the seed of an answer, the larvae of a plea. Grounding myself on the issues that really engage me is only possible when I look around, when my gaze takes on the perspective of the ground where I stand, because this vast surface is my home, my true reference point. Here, I draw attention to the fact that this is not about territorializing the ground as my own. I am talking about something more subtle: feeling an intimacy with its entirety, being near it, keeping in synesthetic touch with all that is ground. Thus, everything I do is somehow meant to ground me, to adhere to the ground that bears my steps. I try to open up to this subtlety, to give the body resilience, to give the words grounding.

And so, moving through those two juxtaposed concepts – grounding and placement –, I've been experimenting with the residency proposal as part of my own art endeavors. By inviting other artists to share their research universes and to experiment on their ideas in an environment connected to my own creative perspective, it is my artistic desires that guide me, more than any kind of curation alignment or stance as an art critic. In that sense, connected to my wish to populate the rural environs with aesthetic and ethical experiments proposed by artists coming from very diverse initiatives, training and background, there is the desire for those people to also be contaminated by the elements that comprise this spatiality, so that they keep on echoing in our practices. So that the spatiality of the rural and a nature experience can mobilize zones, states and shapes that make up our Resilience: the inherently collective potency of unfolding life possibilities.

à nossa Resiliência: potência inerentemente coletiva de desdobrar possibilidades de vida.

Neste caminho, levo comigo a sensação de que sobreviver é sobretudo criar. A potência criadora é constituinte do ser. Criamos corpo, coisas, nos recriamos diante de acidentes, transmutamos matéria e energia. Essa capacidade evidencia a permeabilidade de tudo aquilo que tem forma e a possibilidade de uma existência com contornos borrados ou não definidos, em que a vulnerabilidade, isto é, a capacidade de afetar e ser afetado é motor dessa criação.

A filósofa Catherine Malabou nos diz, em seus estudos sobre a forma, que a tendência à transformação é uma realidade do corpo. Por isso, a forma precede o corpo. Segundo ela, a plasticidade promove a produção de uma outra existência, diferente da anterior, por meio de trânsitos de transformação que levam o ser ou o corpo a uma instância de existência diversa. Então, a vida seria, quiçá, uma sequência de pequenas mortes, porque, segundo Malabou, o corpo pode morrer sem estar morto, pois haveria uma mutação destrutiva que não seria aquela da transformação do corpo num cadáver, mas a transformação do corpo em outro corpo no mesmo corpo, em razão do encontro com o inesperado, de um acidente, uma lesão, um dano ou catástrofe[1]. Afinal, não somos vulneráveis pelo simples fato de estarmos vivos? Sem vulnerabilidade, não haveria plasticidade nem transformação; e sem a consciência da vulnerabilidade reluta-se e resiste-se ao inevitável que é o movimento do ser.

1. MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva* / Catherine Malabou; tradução de Fernando Scheibe. – Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2014, p. 32.

In this path, I carry with me the feeling that to survive means, above all, to create. Creative power is constitutive of being. We create body, things, we re-create when faced with accidents, we transmute matter and energy. This capacity stresses the permeability of everything that has a shape and the possibility of existence with blurred or undefined contours, in which vulnerability, that is, the capacity of affecting and being affected is the engine of this creation.

Philosopher Catherine Malabou tells us, in her studies on form, that the tendency toward transformation is a bodily reality. That is why form precedes the body. According to her, plasticity promotes the production of another existence, different from the previous one, by means of transformation transits that lead the being or the body to an instance of diverse existence. Life, then, would perhaps be a sequence of small deaths, because, according to Malabou, the body can die without being dead, as there would be a destructive mutation other than that of the transformation of the body into a corpse, which would be the transformation of the body into another body in the same body, as a result of an encounter with the unexpected, of an accident, a lesion, of damages or catastrophe[1]. After all, are we not vulnerable if only for the fact that we're alive? Without vulnerability, and without the awareness of vulnerability, one gets reluctant about and resistant to the inevitable that is the movement of being.

And, considering that the residency is part of a larger project of cultural occupation of rural and environmental resilience zones – which includes, in addition to arts residencies, laboratories for the

1 MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva* / Catherine Malabou; tradução de Fernando Scheibe. - Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2014, p. 32.

E, considerando que a residência é parte da Silo – Arte e Latitude Rural, um projeto maior de ocupação cultural em zonas rurais e de resiliência ambiental – que inclui, além das residências artísticas, laboratórios para o desenvolvimento de ciência cidadã e tecnologia, encontros feministas e atividades voltadas para agricultura e ecologia –, a criação dela passa pelo desejo de trabalhar processos fundiários atualizados, isto é, processos de imersão territorial que possuam a experimentação artística como engrenagem. Proponho aos residentes uma experiência com o espaço que expõe de certa forma nossas pequenas vulnerabilidades, quebrando com as proteções criadas culturalmente para o distanciamento entre humanos e ecossistema. Isso se dá suavemente através da convivência cotidiana com plantas e animais em um espaço que está dentro da mata e também de maneira mais incisiva através das expedições por rios, florestas e montanhas.

Diferente do terreno aplainado e liso das cidades, solo este construído a partir de um projeto civilizatório específico[2] – que colabora para a construção de uma ilusão de solos supostamente lisos e fluidos, que demandam sujeitos imersos em uma espécie de compulsão pelo consumo de uma vida sem acidentes topográficos –, o território rural possui um solo de fissuras e uma topografia laboriosa de transitar, onde as rachaduras da terra se fazem necessárias para acolherem as sementes, em que os acidentes geográficos

2. Uma ideia de território nos foi instaurada desde um violento marco civilizatório; este terreno se mostra liso e fluido para uns e áspero, difícil de transitar para outros. Um terreno colonizado produz corpos colonizados, isto é, nas periferias e zona rurais brasileiras, por exemplo, produz-se a relação de servidão campo-cidade ou periferia-cidade. Sobre "corpo colonizado" e referencia a "ilusão de terrenos lisos" ver: LEPECKI, André. "Corpo Colonizado". GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, jul. 2003. p.09-10.

development of a civic science and technology, feminist meetings and activities connected to agriculture and ecology –, its creation has to do with the desire to work with updated territorial processes, that is, processes of territorial immersion that are propelled by artistic experimentation. I propose to the residents an experience with the space that somehow exposes our small vulnerabilities, breaking up with the culturally engineered protections intended to pull humans and ecosystem apart. This is accomplished gracefully through daily interaction with plants and animals in a space within the forest, as well as more incisively through expeditions to rivers, forests and mountains.

Differently from the flat, smooth surface of the cities: a type of soil built after a specific civilizational project[2] – that complies with the construction of an illusion of supposedly smooth bases, made for free-flow but demanding that its subjects be steeped into a sort of compulsion for consuming a life without topographic accidents –, the rural territory has cracked grounds, a difficult topography for moving around, where gaps in the soil are necessary so that seeds can be accommodated, where geographic accidents lead and manage fundamental elements such as wind and water, where bodies (whether animal or human) and earth collide and collaborate. So, operating according to a different logic, unlike smooth terrains, made for free-flow, one can say that the experience of

2. An ideia of territory was instilled in us ever since a violent civilizational landmark came about; this terrain is smooth for some and rough, hard to stroll in, for others. A colonized territory yields colonized bodies, that is, on the Brazilian peripheries and rural zones, for instance, the relationship of servitude between countryside and the city or periphery and the city is produced. About "colonized body" and the reference to "the illusion of smooth terrains" see: LEPECKI, André. "Corpo Colonizado". GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, jul. 2003. p.09-10.

conduzem e agenciam elementos fundamentais, como vento e água, onde corpo (seja animal ou humano) e terra se impactam e, também, compactuam. Então, operando dentro de outra lógica, diferente dos terrenos lisos e fluidos, pode-se dizer que a vivência em espaços rurais ou naturais colabora para o surgimento de vidas alinhadas ou, se preferirmos, aderidas à terra.

O filósofo e tecnólogo Gilbert Simondon escreve sobre a diferença entre o indivíduo do campo e da cidade:

> A pessoa do campo é contemporânea de um conjunto de exigências e participações que fazem dela um ser integrado em um sistema natural de existência; suas tendências e intuições são os laços dessa integração. A pessoa da cidade é um ser individual, ligada a um devir social mais que a uma ordem natural. Se opõe a pessoa do campo como um ser abstrato e cultivado se opõe a um ser integrado e inculto. A pessoa da cidade é de um tempo, enquanto que a do campo é de uma região; a primeira se integra na ordem do sucessivo, a segunda, na ordem do simultâneo. (SIMONDON, 2008, p.130)[3]

Sendo parte de um processo de assentamento, penso que a Residência, como um dispositivo, possui uma linha que opera no "fazer com"[4], pois o envolvimento de artistas e curadores com a criação não se dá apenas a partir da ideia de *site specific*, mas, sim, a partir da reação à uma experiência territorial simbiótica, em que se cria uma outra dimensão espacial como resposta estética na

3. SIMONDON Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Tradução: Margarita Maninez y Pablo Rodriguez. Buenos Aires: Prometeo-Paidós , 2008. Estre trecho é uma livre tradução da autora.

4. HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*: Making kin in the Cthulhucene. Duke University Press, Durham e Londres, 2016, p. 59.

rural or natural spaces is a fertile ground for lives aligned or, rather, adhered to the earth.

Philosopher and technologist Gilbert Simondon writes about the difference between individuals from the rural areas and the city:

> The man from the countryside is contemporary with a set of requirements and involvements that make of him a being integrated into a natural system of existence; his leanings and intuitions are the bonds of this integration. The man of the city is an individual being, linked to social evolution rather than to a natural order. He contrasts himself with the man of the countryside in the same way as an abstract and cultivated being contrasts with an honest and uneducated being. The man of the city belongs to his time, whereas the man of the country belongs to the land; the former is part of the order of the successive, the latter of the order of the simultaneous (SIMONDON, 2010 p.68)[3]

As part of a placement process, I think that the residency, as a device, has a line operating on the "doing with"[4], as the involvement of artists and curators with creation happens not just from the idea of something *sit-specific*, but also from the reaction to a symbiotic territorial experience in which another spatial dimension is created as an aesthetic response in the production of narratives for this post-catastrophe world. Producing much more than just works for a specific place, the spatiality to which I refer comes to represent a subjective topography that traverses bodies and

3. Simondon, Gilbelt. *On the Mode of Existence of Technical Objects*, Trans. Ninian Mellamphy, unpublished. London, ON: University of Western Ontario, 1980.

4. HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*: Making kin in the Cthulhucene. Duke University Press, Durham and London, 2016, p. 59.

produção de narrativas para este mundo pós-catástrofe. Produzindo muito além de obras para um lugar específico, a espacialidade a que me refiro vem a instaurar-se como uma topografia subjetiva que atravessa corpos e ideias, da mesma forma como o tempo atravessa corpos e ideias nos territórios urbanos.

A residência, então, quer se estabelecer como uma experiência topográfica que abarca a potência de criação desencadeando processos de "desasfaltamento" ou "desaplainamento" de superfícies que nos permitem sentir as irregularidades do chão e, enfim, "pôr o pé na lama"[5] – como menciona a filósofa Deborah Danowski fazendo referência aos movimentos contemporâneos de retomada de territórios ao redor do mundo. Ela afirma que está em causa não o retorno a uma espécie de "lama ancestral", mas justamente o processo de descobrimento ou de "desencapamento" das camadas superficiais da terra e da revelação de suas potências litúrgicas, inventando assim, um futuro em que ter os pés na lama não significará mais estar submetido a algum soberano.

A lama se apresenta como um elemento muito potente quando nos referimos a território e a resiliência. Sendo símbolo do inconsciente e da obscuridade, a lama – como foi no caso das origens do Butoh – vem evocar uma operação de regeneração que reativa posturas de luta e de cura diante de nossa relação com o mundo.

A lama também me remete à magia[6]. Com todo seu pragmatismo e empirismo, ela reativa processos que nos levam a transfor-

5. DANOWSKI, Déborah *Há Mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* / Deborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014, p. 74.

6. STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo.* Caderno de Leituras n.62. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Edições Chão da Feira. Belo Horizonte, 2017.

ideas, much in the same way as time traverses bodies and ideas on urban territories.

The residency, then, wants to be established as a topographic experience that embraces the power of creation, unleashing processes of "unasphalting" or "unflattening" of the surfaces that allow us to feel the irregularities of the ground and finally "dip our toes in the mud"[5] – as worded by philosopher Deborah Danowski referring to the contemporary movements of territorial recovery around the world. She states that what is at stake is not the return to a sort of "ancestral mud", but precisely the process of discovery or "unveiling" of the superficial layers of the earth and the revelation of their liturgical properties, this inventing a future in which dipping one's toes into the mud will no longer mean being submitted by some sovereign.

Mud presents itself as a very potent element when we refer to territory and resilience. As a symbol of the unconscious and obscurity, mud – as was the case in the origins of Butoh – evokes an operation of regeneration that reactivates stances of fighting and healing in our relationship with the world.

Mud also recalls magic[6]. With all its pragmatism and empiricism, it reactivates processes that lead us to political and social transformations, once again inhabiting what was destroyed and restoring life to a world that has already ended.

What is thought about the rural world in the present? What is thought *from* it? This residency works in the direction of a mode

5. DANOWSKI, Déborah *Há Mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* / Deborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014, p. 74.

6. STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo.* Caderno de Leituras n.62. Translation: Jamille Pinheiro Dias. Edições Chão da Feira. Belo Horizonte, 2017.

mações políticas e sociais, habitando novamente o que foi destruído e restaurando a vida de um mundo que se acabou.

O que se pensa sobre o mundo rural na atualidade? E o que é pensado a partir dele? Esta residência trabalha na direção de uma criação sob influência interespécies. O impacto do mundo sobre as pessoas também se faz valer como fator contaminante – clima, paisagem, ambiente, animais, topografias – em o espaço e tudo aquilo que está contido nele trabalham direta ou indiretamente na produção estética daquilo que nasce neste contexto, e, ainda, colabora para a criação de uma nova narrativa para esse mundo colapsado em metamorfose.

Dentro desse contexto, nossas produções nos tornam, de fato, húmus para essa terra em mutação. Enraizando-nos, aterrando-nos e abrindo-nos para sermos algo além da inventada unidade humana. Quando convido as pessoas a estarem aqui, o convite é para que coloquem seus pés na lama. A lama de onde vimos e para onde vamos.

of creation under the influence of interspecies. The impact of the world upon people also keeps as a contaminant – weather, landscape, environment, animals, topographies – in which space and everything contained in it operate directly or indirectly for the aesthetic production of that which is born in this context, and that which collaborates toward the creation of a new narrative for this world collapsed into metamorphosis.

In this context, our productions make us, in fact, humus for this mutating earth, by rooting ourselves, grounding ourselves and opening ourselves up to being something beyond the invented human unit. When I invited people to be here, the invitation was for them to dip their toes into the mud. The mud whence we came and to where we are headed.

ALOIS YANG

micro Loop Macro Cycle

"Micro Loop Macro Cycle" é uma série de instalações, vídeos e performance que investiga o sistema cíclico ambiental por meio do estudos de diferentes estados da água. O som é o material principal desse projeto, e também o meio de comunicação que revela informações sônicas abrangentes sobre os estados dinâmicos do tempo e do espaço atuais.

A água é a substância mais comum na Terra, que carrega vida e existe quase em todos os sistemas do ciclo biogeoquímico. Por isso, ela está altamente conectada às condições do entorno: desde mudanças ambientais de grande escala até escalas moleculares como ondas de energia e substâncias químicas. Essas noções e observações de água nos permitem obter insights sobre interações sistemáticas e fornecer medidas e conexões que indiquem nossa relação com a natureza.

O ponto focal desse projeto é apresentar de que forma um evento minúsculo – uma gota d'água, ou um estalo de um derretimento de gelo em um determinado sistema de ciclo – cria um fluxo de feedbacks que podem ser vistos como um todo. E também apresentar como cada aspecto dentro do sistema está interconectado e é capaz de, sozinho, revelar um quadro maior.

Por meio de software personalizado e design de som, a paisagem sonora escondida dentro de um determinado campo de água está sendo capturada com o microfone dentro do gelo, e amplificada com dois alto-falantes segurando pelo artista. Como o gelo derrete aos poucos, devido às várias condições do ambiente, o som espelha esse processo natural, produzindo imagens sonoras que mudam constantemente.

O performer revela esses resultados imprevisíveis e únicos por meio de seu movimento corporal em relação ao espaço: já que mover a posição dos alto-falantes em torno do gelo cria uma paisagem sonora multidimensional, que ilustra a imagem espacial em perspectivas dinâmicas e tempo; já que um micro evento é realimentado dentro do campo do sistema de ciclo, que eventualmente é desenvolvido para um loop de feedback sonoro que descreve o momento fragmentário da realidade. Essas propriedades da interação afetam o estado de espírito do artista de forma extensiva no tempo-espaço presente que, portanto, é incorporado ao sistema do ciclo.

"Micro Loop Macro Cycle" is a series of installation, video, and performance, that investigates environmental cycle system through studies of different states of water.

Sound is the primary material of this project, and also the communicational medium that reveals comprehensive sonic information about the dynamic states of present time and space.

Water, the most common substance on Earth, which carries life and exist almost in every biogeochemical cycle systems. For this reason, water is highly connected to the surrounding conditions: from large-scale environmental changes to molecular scale like energy waves and chemical substance. These notions and observations of water allows us to gain insights on systematic interactions, and provide measurement and connection that indicate our relationship with nature.

The focal point of this project is to present how a tiny event – a drop of water, or a crackling sound from a melting ice in a given cycle system – creates feedback loops that eventually can be seen as a whole. And also how every aspect of the system is interconnected and capable of revealing the bigger picture on its own.

Through bespoke software and sound design, the hidden soundscape within a given field of water is being captured from the microphone inside the ice and amplified with the two speakers, hold by the performer. As the ice melt through time, due to the various condition of the environment, the sound mirrors this natural process by rendering ever-changing sonic images.

The performer reveals these unpredictable and unique outcomes through his body movement in relation to space: as moving the speakers' position around the ice creates a multidimensional soundscape, which illustrates the spatial picture in dynamic perspectives, and time; as a micro event is fed back into the field of cycle system, which eventually is developed to a sonic feedback loop that describes the fragmental moment of the reality. These properties of the interaction engage the performer's state of mind extensively being at the present time-space, hence, embody himself into the cycle system.

video link:
http://aloisyang.com/Micro-Loop-Macro-Cycle-Performancea

CAROLINA NÓBREGA

1. artilharia
2. o assassinato é um trabalho ou ela deveria saber quando parar
3. todo treinamento é uma hipnose
4. cólera ou o jeito mais idiota de conseguir o óbvio
5. aqui é sempre outro lugar

há intervenção militar sempre
there is military intervention always

Uma neblina espessa cegou os olhos deles num branco insuportável. Os passos dos outros podiam ser ouvidos por toda a parte. Quando a névoa se dissipou, havia pântano e um bilhete que dizia: Aqui é um campo minado. Eles permaneceram parados procurando o sinal do Wifi.

A thick haze blinded their eyes in an unbearable white. The steps of the others could be heard everywhere. When the fog dissipated, there were only a wetland and a note that said: Here is a minefield. They remained there seeking the Wifi signal.

WELLFARE

WORKFARE

WARFARE

PRISIONFARE

Repetiam eles em uníssono, num campo longínquo,
para que apenas eles e as montanhas ouvissem.

They repeated in unison in a field far away, only to be heard by themselves and the mountains.

Em um cassino clandestino no meio da floresta, um grupo de homens notáveis fode prostitutas em colchões mofados. Suas roupas jogadas no chão cheiram a pólvora.

In a clandestine casino in the middle of the forest, a group of remarkable men fucks prostitutes in musty mattresses. Their clothes, thrown into the floor, smell like gunpowder.

Ao lado da caravana passou um cachorro. Ele fedia a cinquenta milhões de anos. Ele falou: Eu estou aqui desde antes dessas casas. Eu vi eles chegarem. Eu vi eles partirem. Cavarei um buraco para enterrar seus ossos.

A dog went along beside the caravan. He smelled like fifty million years. He said: I'm here since before these houses. I saw they come. I saw they go. I'll dig a hole to bury their bones.

Aos pés de um despenhadeiro,
um deslizamento de terra.
O tanque blindado retarda sua marcha.
Uma criança de havaianas agarra uma pedra.
Pensa em atirar, mas hesita.
A pedra cai no chão fazendo um ruído oco.
Ninguém percebeu.

At the foot of a cliff, a landslide.
The shielded tank delays its march.
A kid wearing slippers grabs a rock.
Thinks about throwing it, but hesitates.
The rock fall into the floor making a hollow noise.
Nobody noticed it.

EDGAR CALEL

1.qi munib´al ri qatit qa mama
(ofrenda de frutas para los ancestros)

2. qi q´ojon ri qa chaq qa nimalh ri e che´ y e ab´ej
(música para nuestras hermanas y hermanos que son arboles y piedras)

3. kit kit kit

No lugar onde moro, todas as manhãs quando acordo, encontro meus parentes, em volta do fogo, naquele lugar quente que esfregamos nossas mãos e esperamos que comece a ferver o café, enquanto isso acontece, há sempre alguém da família que começa a compartilhar imagens e cenas de sonhos que teve enquanto dormia, todos nós escutamos atentamente, e então uma interpretação é feita, depois disso, outra pessoa toma a palavra para compartilhar algum outro sonho, a partir das interpretações que emergem dos sonhos, é dessa forma que se tomada uma decisão de ver que tipo de trabalho será feito durante aquele dia e, como agradecimento aos antepassados que permitem o acesso a esses outros tempos e espaços, trazemos esses frutos para eles.

In the place where I live, every morning when I wake up, I meet my relatives, around the fire, in that hot place where we rub our hands and wait for the coffee to boil, while that happens, there is always someone in the family who starts sharing pictures and scenes of dreams that he or she had while he or she slept, we all listened attentively, and then an interpretation is made, after that another person takes the word to share some other dream, based on the interpretations that emerge from the previous dreams, in this way we based ourselves to make a decision of what kind of work will be done during that day and, as giving thanks to the ancestors that allow access to these other times and spaces, we bring fruits to them.

KIT

JOSÉ OLIVEIRA

troque os seus reais

Troque os seus
CAMBIO EXCHANGE CAMBIO EXCHANGE CAMBIO
Faça o cambio dos seus reais por esta nova moeda.
Com esta moeda você poderá adquirir um conjunto de serviços performativos
Quer saber o que é ou como receber esse serviço? Entre em contato com o seguinte número:
+55 2499 8910 980 (whatsapp)
CAMBIO EXCHANGE CAMBIO EXCHANGE CAMBIO

Troque os seus Reais
CAMBIO EXCHANGE CAMBIO EXCHANGE CAMBIO

CAMBIO EXCHANGE CAMBIO EXCHANGE CAMBIO
Troque os seus Reais
PARA QUE PRECISA DE REAIS
QUANDO PODE CONVERSAR
QUANDO PODE TOMAR UM CAFÉ
QUANDO PODE LIMPAR
QUANDO PODE IR À PRAIA
CAMBIO EXCHANGE CAMBIO EXCHANGE CAMBIO

LEANDRO CÉSAR

1. concerto nu
2. oferenda

permitir se perder, se lançar no abismo
escalar o mistério, o misterioso
abdicar o caminho linear
marchar na direção da intuição
intuito
pela escuridão da névoa encontrar o brilho e o clarão
clarivisão

arrancar lascas de pau, olhar firme, martelo, força, formão e fé
esculpir o tempo, acender a chama com a centelha da criação
cruz das águas, pedra ser, pedra somos

amplificar o silêncio ou prosear com abelhas?

cravos e cordas, tensão
flor, fruto e semente

o beijo, o eixo
o olhar indizível, sutil gesto

se despir do possível
canção do improvável

colocar as palavras num pote e esperar
fermentar

plantar um instrumento na mata
ofere(s)er
tocar em dueto com uma cigarra
desconcertar

cura

...e voltar pra casa
pra dentro...

matuto-me

let yourself be lost, throw yourself into the abyss
climb the mystery, the mysterious
abdicate the linear path
march in the direction of intuition
intent
through the darkness of the mist find the brightness and the glare
clarity

pluck out wood chips, stare, hammer, strength, chisel and faith
sculpt time, light the flame with the spark of creation
cross of waters, stone being, stone we are

amplify the silence or prune with the bees?

chords and strings, tension
flower, fruit and seed

the kiss, the shaft
the unspeakable look, subtle gesture

undressed the possible
song of the improbable

put the words in a pot and wait
ferment

plant an instrument in the woods
offer(s) being
playing duet with a cicada
disconcert

cure

and go back home
inside...

landsman me

LENA JOHANNA REISNER

1. reading among messy symbionts
2. the generosity of a plant to drop its leaves: an exercise in curating decay

LENDO ENTRE OS SIMBIONTES CAÓTICOS

Staying with the Trouble, de Donna Haraway, é, sem dúvida, uma leitura produtiva para uma temporada no Parque Nacional do Itatiaia. O chamado *todo multiespécie*, essa constelação *caótica, barrenta* e ctônica encontra sua expressão perfeita na região das montanhas, tudo coberto de árvores, arbustos, pedras e outra infinidade de criaturas. Imagine que você é uma árvore, hospedando algumas bromélias em seus galhos, essas epífitas ubíquas que nunca se enraízam no solo e tiram sua hidratação e seus nutrientes do ar e da água da chuva. Árvores permitem que outro microssistema se instale em sua coroa e suas folhas, mudas crescendo nos acúmulos orgânicos, insetos. Talvez haja um daqueles que escalam e se dependuram aboletado bem confortavelmente entre dois de seus ramos. Com suas patinhas tentaculares, estão sempre de olho em saliências onde se apoiar, enquanto dão banho de sol em seus órgãos esverdeados. As samambaias se reproduzem por esporos, sem sementes nem flores, e espalham suas folhas barbudas por todo tipo de superfície. Talvez você travasse um relacionamento íntimo com o musgo verde ou negro, um microfungo vermelho ou tipos diferentes de líquen, dos que formam manchas coloridas ou dos que fazem tufos de mil ramais, como as vias aéreas de um sistema respiratório ou um miniarbusto sem folhas. No ar não contaminado da reserva natural, essas criaturas sensíveis parecem cobrir áreas inteiras, se desenvolvendo ao longo dos anos até alcançarem dimensões impressionantes, como as árvores que margeiam a estrada. É interagindo com cada um dos constituintes da floresta e da paisagem de arbustos do Itatiaia, por meio do meu interesse botânico, que chego a um entendimento mais profundo desta realidade densa e úmida, luxuriante e viçosa. É um ecossistema notável. Quero chamá-lo de organismo.

Enquanto leio, um inseto pousa na reprodução de *Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis* e faz a minha estória.[1] *Simbiose* significa a

1. *Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis*, 2012, de Shoshanah Dubiner, é uma de duas reproduções em cores presentes em Donna Haraway: *Staying with the Trouble*, 2016, p.59.

Floresta perto da Serrinha do Alambari | Forest near Serrinha do Alambari

coexistência de seres de diferentes tipos, ou, em outras palavras: um sistema de organismos vivos que existem em contato físico próximo. As raízes do bordo e do carvalho, por exemplo, têm uma convivência íntima com até 300 tipos diferentes de fungos simbiontes, alguns dos quais conhecidos como micorriza. Os belos líquens do Parque Nacional do Itatiaia são organismos de fungos, algas e cianobactérias. A bióloga evolucionista Lynn Margulis pressupõe que a evolução, em nível celular, ocorre por meio da simbiose de bactérias de origens diferentes e com diferentes habilidades, e não por meio de mutações aleatórias. Sua teoria chama atenção às formas mutuamente benéficas de colaboração entre organismos, ao mesmo tempo que altera o conceito do que constitui um sujeito. "Como o kefir,[2] nós e todos os outros organismos feitos de células nucleadas, desde amebas às baleias, não somos somente individuais, somos agregados. A individualidade nasce da agregação,

2. Kefir é uma bebida de leite fermentada das montanhas do Cáucaso que contém populações de micróbios vivos.

comunidades cujos membros se fundem e permanecem coesos por obra de materiais que eles mesmos produzem."[3] Donna Haraway vai em uma direção parecida quando fala de uma "dança de encontros formadora de sujeitos e objetos"[4] em que ocorre todo tipo de espécies: "Ser é sempre *se tornar* com o múltiplo."[5]

Ao me deslocar pelas flores, me torno parte de seu organismo. Talvez eu use repelente para me proteger dos mosquitos e de outras criaturas que querem se alimentar da minha pele. Talvez eu não abandone todos aqueles hábitos e características da civilização que definem minha consciência de si como proveniente de um histórico de separação binária. Ainda assim, estou sendo sugada por um movimento contínuo, que pode ser descrito como *respiração*, uma função vital fortemente associada com o reino espiritual.[6] Com esses entrelaçamentos simbióticos e essas redes orgânicas, a vida respira no ecossistema pujante da floresta e de seus arredores, onde tudo o que morre se decompõe com dignidade para servir de composto para a continuidade da vida, sua constante vibração.

A floresta é contínua. Ela não desaparece quando paro para pensar nela ou percebê-la. Desde que tive idade o suficiente para entender a vida como algo independente das minhas configurações mentais, da minha própria presença neste mundo, me perguntei o que a floresta fazia à noite, quando se torna inóspita para mim, este ser branco e ocidental que sempre fui. Sentada em casa à noite, minha imaginação ainda estava com a floresta, com *os ctônicos*, meu amor ainda com esse organismo, minha respiração ainda sincronizada, meu anseio e meu desejo de abraçar ainda com a floresta, e às vezes com o mar, quando meus pais me trouxeram aqui, enterrada na areia, minha imaginação ainda com a esperança de se fundir ao horizonte que contemplei nas

3. Lynn Margulis: *Kefir and Death*, em: Lynn Margulis & Dorion Sagan: *Slanted Truths*, 1997, p.89.

4. Donna Haraway: *When Species Meet*, 2008, p.4.

5. Ibid.

6. Ver meu texto sobre *Third Lung de Naufus* Ramírez-Figueroa para a exposição de mesmo nome na Galerie im Turm, Berlim, 2018. Disponível em http://galerie-im-turm.net/wp-content/uploads/2018/01/GiT-NRF-Essay-Third-Lung-EN.pdf acessado em 13 de maio de 2018.

horas mais quentes do dia. Esse *tornar-se junto*, esse estado de estar em inter- e intra-ação, se transformar em um estado de *tornar-se um*, uma experiência de *unidade*, formigando feliz. E se um agregado de organismos, um ser humano, originário de uma dança de encontros formadora de sujeitos e objetos se torna ele próprio um simbionte, isto é, a menor de duas entidades envolvidas em um momento de simbiose? Isso seria uma experiência espiritual? Ou sensorial, mística?

Gostaria de pensar na série de pinturas feitas por Etel Adnan do Monte Tamalpaïs, um pico na Califórnia que se tornou familiar para ela quando se mudou para San Francisco e depois para Sausalito. Uma ligação com o Monte Tamalpaïs se transformou em uma paixão que transbordaria não só em sua mente artística mas por toda a sua vida.[7] "Ano após ano descendo a Grand Avenue em San Rafael, subindo de Monterey ou Carmel, vindo do norte e da costa de Mendocino, Tamalpaïs aparecia como um ponto de referência constante, da forma como um viajante do deserto vê um oásis não só por causa da água, mas pela própria ideia de lar. Nesses casos, pontos geográficos se tornam conceitos espirituais."[8] As histórias das muitas excursões de Etel Adnan para sua paisagem favorita, mas também as minhas próprias experiências como relatei acima, talvez não escapem da suspeição de uma narrativa edênica, que assume a possibilidade ou um estado inicial de harmonia "em que seres humanos vivem enquanto um só junto a outras *criações* divinas."[9] Há uma reverberação suave das ideias de volta à natureza que continuam a ecoar no imaginário ocidental. No entanto, não se deve subestimar a urgência existencial do compromisso de Etel Adnan com a montanha. Sua relação com o Monte Tamalpaïs parece um vício. Ela fala de amor, que não é benigno, pois "nenhum amor é benigno. Ele é

7. Etel Adnan: *The Costs for Love We Are Not Willing to Pay.* 100 Notes – 100 Thoughts, No:006: Etel Adnan, 2011, p.5f.

8. Etel Adnan: *Journey to Mount Tamalpaïs*, 1986, p.10.

9. Candace Slater: *Amazonia as Edenic Narrative*, in: William Cronon (ed.): *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, 1996, p.115. Itálico meu.

capaz de comprometer a totalidade de um ser – e o faz."[10] – "Há anos eu vou, volto, dou a volta na montanha, acordo no meio da noite para ter certeza de que ainda está ali, contemplando-a, andando por ela toda, e sonhando, sonhando..."[11]

Enquanto a bruma descende sobre nós, a chuva continua a percutir o telhado; estou sonhando, também, com a grama alta entre as pedras cobertas de musgo, se mexendo com o vento, sapos minúsculos de barriga vermelha, terra encharcada de água, seu cheiro denso, salgado. Estou sonhando com as configurações da biota, os *ctônicos* habitando *Terrápolis*, uma rede subterrânea de micorriza e fungos movendo minerais e outros portadores de informação pelo solo, e estou me deslocando com eles. Como é a sensação de estar entre essas comunidades microbiais que fazem simbiogênese, que constroem células e agregados de complexidade cada vez maior, os fungos e bactérias da decomposição, decompondo uma folha morta e operando metabolismo, esse conjunto de vida sofrendo reações químicas? "Com a morte, o ego se dissolve. Mas, em vida, uma forma diferente permanece,"[12] as danças microscópicas das mínimas entidades se esfregando umas nas outras, se alimentando e nutrindo umas das outras, se fundindo e se reproduzindo sem parceiro sexual, algumas delas escapando da morte programada. Todos esses cuidadores da vida e da decomposição, acho, de certa forma, que se amam.

Parque Nacional do Itatiaia, Serrinha do Alambari,
27 de fevereiro a 9 de março de 2018.

10. Etel Adnan: *The Costs for Love We Are Not Willing to Pay.* 100 Notes – 100 Thoughts, No:006: Etel Adnan, 2011, p.6.

11. Etel Adnan: *Journey to Mount Tamalpaïs*, 1986, p.11.

12. Lynn Margulis: *Kefir and Death*, in: Lynn Margulis & Dorion Sagan: *Slanted Truths*, 1997, p.84.

READING AMONG MESSY SYMBIONTS

Donna Haraway's *Staying with the Trouble* undoubtedly is a productive read for a stay at Itatiaia National Park. The so called *multi-species everything*, this messy, muddy and *chthonic* constellation finds perfect expression in the mountain region, all covered with trees, shrubs, rocks and countless other critters. Imagine you were a tree, hosting a couple of Bromelia on your branches, these ubiquitous epiphytes, that never root in the ground but derive their moisture and nutrients from air and rainwater. They allow for another micro-ecosystem to take shape in their crown and leaves, seedlings growing on debris, insects. You might have one of those climbing-and-hanging-ones sitting comfortably in a fork. With their tentacular feelers they are always looking out for something to grasp, while exposing their greenish organs to the sunlight. Ferns reproduce via spores, without seeds or flowers and spread their beardy leaves over all kind of surfaces. You might entertain a close relationship with green or black moss, a red microfungus or different sorts of lichen, some of which form colourful spots, whereas others grow like a multiple-branched tuft, like the airway of a respiratory system or a leafless mini-shrub. In the uncontaminated air of the nature reserve these sensitive creatures seem to cover entire areas, developing over years until they reach a remarkable size like those along the road. It is through engaging with every single constituent of the forest and the shrubby landscape of Itatiaia, through my botanic interest, that I come to a deeper understanding of this thick and humid, lush and flourishing reality. It is a remarkable ecosystem. I want to call it an organism.

While reading a bug lands on the reproduction of *Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis* and makes my story.[1] *Symbiosis* means the coexistence of beings of different kind or in other words: a system of living organisms that exist in close physical contact. The roots of maple

1. Shoshanah Dubiner's Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis, 2012, is one of two coloured reproductions in Donna Haraway: Staying with the Trouble, 2016, p.59.

Anaïs Senli, *A single living zooid hiding the horseshoeshaped collar*, 2018.

Anaïs Senli, *Peya*, 2018.

or oak trees for example are closely tied with up to 300 different sorts of symbiont fungi some of which are known as mycorrhiza. The beautiful lichen of Itatiaia National Park are organisms comprised of fungi, algae and cyanobacteria. Evolutionary biologist Lynn Margulis posited, that evolution on a cellular level occurs through the symbiosis of bacteria of different origin and with different abilities rather than through random mutations. Her theory draws attention to mutually beneficial forms of collaboration between organisms, while at the same time altering the concept of what constitutes a subject. "Like kefir,[2] we and all other organisms made of nucleated cells, from amobae to whales, we are not only individuals, we are aggregates. Individuality arises from aggregation, communities whose members fuse and become bounded by materials of their own making."[3] Donna Haraway moves in a similar direction when speaking of a "subject- and object-shaping dance of encounters"[4] where species of all kinds occur: "To be one is always to *become with* many."[5]

While moving in the forest I become part of its organism. I might use repellent to protect myself from mosquitos and other critters wanting to feed on my skin. I might not drop all those civilisational features and habits that define my self-understanding as coming from a history of binary separation. Nevertheless I am being sucked up by a continuous movement, which can be described as *breathing*, a vital function strongly associated with the spiritual realm.[6] With its symbiotic entanglements and organic networks life breathes in the sappy ecosystem of the forest and its surroundings, where everything that dies, decays with dignity to serve as compost for life's ongoingness, its constant vibration.

The forest is ongoing. It does not disappear, when I stop to think or perceive it. Since I was old enough to understand life as something independent from my mental configurations, of my very presence in this world, I've wondered, what the forest does at night, once it becomes inhospitable for me, this white, Western human being, that I have always been. While I was sitting at home in the evening, my imagination was still with the forest, with the *chthonic ones*, my love still with this organism, my breath still in sync, my longing and my desire to embrace still with the forest, and sometimes with the sea, when my parents had brought me there, still buried in the sand, my imagination still hoping to merge with the horizon I had stared at for the hottest hours of the day. What if *becoming with*, this state of being in inter- and intra-action, transforms into a state of *becoming one*, an experience of *oneness*, blissfully tickling. What if an aggregation of organisms, a human being, originating from a subject- and object-shaping dance of encounters becomes a symbiont in itself, that is, the smaller of two entities involved in a moment of symbiosis? Would this be a spiritual experience or a sensual, mystical?

2. Kefir is a fermented milk drink from the Caucasian mountains containing populations of live microbes.

3. Lynn Margulis: *Kefir and Death*, in: Lynn Margulis & Dorion Sagan: *Slanted Truths*, 1997, p.89.

4. Donna Haraway: *When Species Meet*, 2008, p.4.

5. Ibid.

6. See my text on Naufus Ramírez-Figueroa's *Third Lung* for the eponymous exhibition at Galerie im Turm, Berlin, 2018. Available via http://galerie-im-turm.net/wp-content/uploads/2018/01/GiT-NRF-Essay-Third-Lung-EN.pdf accessed May 13, 2018.

I like to think of Etel Adnan's series of paintings of Mount Tamalpaïs, a peak in California, with which she grew familiar once she moved to San Francisco and later on to Sausalito. What became an attachment to Mount Tamalpaïs transformed into a passion that would overflow not only her artistic mind but her entire life.[7] "Year after year coming down Grand Avenue in San Rafael, coming up from Monterey or Carmel, coming from the north and the Mendocino Coast, Tamalpaïs appeared as a constant point of reference, the way a desert traveler will see an oasis not only for water, but as the very idea of home. In such cases geographic spots become spiritual concepts."[8] Etel Adnan's stories of manifold excursions to her favourite landscape, but also my own experiences as recounted above, might not escape the suspicion of an Edenic narrative, that is assuming the possibility of or an initial state of harmony "in which human beings live as one with other *divine* creations."[9] There is a soft echo of back-to-the-wild ideas that continue to resonate with the Western imaginary. However, one shouldn't underestimate the existential urgency of Etel Adnan's commitment to the mountain. Her relationship with Mount Tamalpaïs resembles an addiction. She speaks of love, which is not benign, because "no love is benign. It can and it does engage one's whole being."[10] – "For years I am going, coming back, turning around the mountain, getting up in the middle of the night to make sure it is still there, staring at it, walking all over it, and dreaming, dreaming..."[11]

While the fog closes in on us, the rain continues to drum on the roof I'm dreaming, too, of the high standing grass between the mossy rocks, moving in the wind, tiny little frogs with red bellies, soil soaked with water and its thick, savoury smell. I'm dreaming of configurations of

7. Etel Adnan: *The Costs for Love We Are Not Willing to Pay.* 100 Notes – 100 Thoughts, No:006: Etel Adnan, 2011, p.5f.

8. Etel Adnan: *Journey to Mount Tamalpaïs*, 1986, p.10.

9. Candace Slater: *Amazonia as Edenic Narrative*, in: William Cronon (ed.): *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, 1996, p.115. Italics by me.

10. Etel Adnan: *The Costs for Love We Are Not Willing to Pay*. 100 Notes – 100 Thoughts, No:006: Etel Adnan, 2011, p.6.

11. Etel Adnan: *Journey to Mount Tamalpaïs*, 1986, p.11.

Lena Johanna Reisner, *The Generosity of a Plant to Drop its Leaves: An exercise in Curating Decay part 1*, 2018.

biota, the *chthonic ones* inhabiting *Terrapolis*, an underground network of mycorrhiza and fungi moving minerals and other carriers of information through the soil – and I'm moving with them. How does it feel to be among those microbial communities that perform symbiogenesis, build cells and aggregations of increasing complexity, the fungi and bacteria of decay, decomposing a dead leave and engaging in metabolism's set of life sustaining chemical reactions? "In death the self dissolves. But life in a different form goes on:"[12] the microscopic dances of the smallest entities rubbing against each other, eating and feeding on each other, fusing and reproducing without sexual partner, some of them escaping programmed death. All these caretakers of life and decay, I guess, to some extend, they love each other.

Itatiaia National Park, Serrinha do Alambari,
27 February to 9 March, 2018.

12. Lynn Margulis: *Kefir and Death*, in: Lynn Margulis & Dorion Sagan: *Slanted Truths*, 1997, p.84.

ANDREAS TROBOLLOWITSCH

melting beats

ANDREAS TROBOLLOWITSCH & ALOIS YANG

(01 oO)

CINTHIA MENDONÇA

convidado: EDGAR CALEL

funeral das máquinas

MÚSICA AQUÁTICA

Agnieszka Grazta

Por sobre as águas, esta música veio a mim.
(Shakespeare, *A Tempestade*)

1. ABERTURA

Serra da Mantiqueira vem de *mohn-thy-kyiri*, que significa "a serra que chora" em Tupi-Guarani. Segundo a lenda, uma mulher de beleza ímpar, parte de uma tribo Guarani que vivia nas montanhas, ignorou todos os seus pretendentes e só tinha olhos para o Sol. O Sol, por sua vez, ficou tão apaixonado pela linda donzela que foi se aproximando cada vez mais da terra para admirá-la, ignorando o fato de que isso fazia os rios secarem, arrasando os pastos e queimando as florestas. Vendo o estado das coisas, a Lua reclamou com Tupã – o deus supremo de toda a criação na mitologia Guarani –, que censurou o Sol e o colocou de volta em seu lugar. Para se precaver contra relapsos futuros, Tupã aprisionou a bela mulher Guarani na montanha. As lágrimas abundantes que ela verteu desceram a montanha na forma de fontes e riachos, que alimentaram os muitos rios que nascem na Serra da Mantiqueira, ou "montanha chorona".

WATER MUSIC

Agnieszka Grazta

This music crept by me upon the waters.
(Shakespeare, *The Tempest*)

1. OVERTURE

Serra da Mantiqueira derives from *mohn-thy-kyiri*, meaning "the mountain that cries" (*serra che chora*) in Tupi-Guarani. Legend has it that a woman of peerless beauty belonging to a Guarani tribe who lived in the mountains ignored all her suitors and only had eyes for the Sun. The Sun, in turn, became so enamored of the beautiful maiden that he drew ever closer to the earth to admire her, heedless of the fact that this was causing the rivers to dry, scorching the pastures and burning the forests. Seeing how things stood, the Moon complained to Tupã – the supreme god of all creation in the Guarani mythology – who upbraided the Sun and set him back on track. In order to prevent any future relapses, Tupã imprisoned the beautiful Guarani woman in the mountain. The abundant tears she shed flowed out of the mountain as springs and streams, which fed the many rivers that have their source in Serra da Mantiqueira, or "the weeping mountain".

2. ADAGIO E STACCATO

As áreas mais baixas do Parque Nacional do Itatiaia são famosas por suas cachoeiras e piscinas naturais, em que visitantes podem tomar banho. O Planalto do Itatiaia, por sua vez, abriga doze nascentes que correm para o rio Grande, um tributário do rio Paraná, e o rio Paraíba do Sul, que é vital para o Estado do Rio de Janeiro. Além dos rios principais Alambari e Pirapitinga, que marcam as fronteiras, a Área de Proteção Ambiental Serrinha do Alambari também conta com inúmeros corpos d'água doce, desde nascentes e ribeirões a cachoeiras e lagos, que constituem uma fonte vital de água potável para as cidades e vilas vizinhas naquela que é uma das áreas mais populosas do Brasil.

Nomes de lugares com origem Guarani ou Tupi, que são muitos nessa área, já são prova da resiliência cultural e linguística dos povos indígenas. Pode-se imaginar um dicionário de palavras Tupi-Guarani expressando sons ou "lamentos" que a água em suas diferentes formas emite – seja nascente, riacho, ribeirão, rio, cachoeira, piscina ou lago.

3. ALLEGRO

Eles ofereceriam um equivalente rural e brasileiro às seis categorias de ruído de Luigi Russolo listadas em seu manifesto futurista *A Arte do Ruído* (1913) e aos polifônicos "Pregões de Londres", populares na Inglaterra do século XVI. Fragmentos de pregões sobrevivem na poesia medieval, na arte, no teatro e na música. Na Inglaterra do Rei James, eles floresceram por um breve momento e se tornaram uma verdadeira forma musical. Por cerca de uma década, começando em 1605, alguns dos madrigalistas mais relevantes da época – entre eles, Orlando Gibbons, Thomas Weelkes e Richard Dering –

2. ADAGIO E STACCATO

Whereas the lower reaches of the Itatiaia National Park are famed for the waterfalls and natural pools, in which visitors can bathe, the Itatiaia Plateau is home to twelve springs that drain into rio Grande, a tributary of the Paraná river, and the Paraíba do Sul river, the life-blood of the Rio de Janeiro state. Aside from the major Alambari and Pirapitinga rivers that mark its boundaries, the Serrinha do Alambari Environmental Protection Area also counts innumerable freshwater bodies, ranging from springs and brooks to waterfalls and lakes, which constitute a vital source of drinking water for the nearby cities and towns in what is one of the most populous parts of Brazil.

Place names of Guarani and Tupi origin in which the area abounds are in themselves proof of the indigenous people's linguistic and cultural resilience. One could imagine a dictionary of Tupi-Guarani words expressing sounds or "cries" that water in all its different forms yields – be its source, stream, brook, river, waterfall, pool or lake.

3. ALLEGRO

These would offer a rural, Brazilian counterpart to Luigi Russolo's six categories of noises outlined in his futurist manifesto *The Art of Noise* (1913) and to the polyphonic "Cries of London", popular in sixteenth-century England. Fragments of street calls survive in medieval poetry, art, drama, and music. In Jacobean England, they briefly flourished into a fully-fledged musical form. For about a decade, starting around 1605, some of the most prominent madrigalists of the period – Orlando Gibbons, Thomas Weelkes and Richard Dering among them – would set the cries of London street-sellers

musicariam os pregões dos vendedores de rua de Londres. Por que essa moda pegou justamente nessa época não fica totalmente evidente; mas não é difícil entender como os trechos animados de discursos ritmados, declamados por homens e mulheres, crianças e adultos tentando vender sua mercadoria nas ruas de Londres, se prestaram magnificamente à composição polifônica. A ideia inspirada de coletá-los e jogá-los no molde livre de uma fantasia para violas da gamba logo foi apropriada, modificada de várias formas e imitada.

De todas as variações sobre o tema de pregões da cidade, a "fantasia cômica" de Orlando Gibbons – como é referida no subtítulo – é a que consegue capturar mais fielmente a confusão dos pregões rivais das ruas. Enquanto outros compositores optaram por uma sucessão ordenada de pregões sobrepostos feitos para uma só voz ou distribuídos uniformemente entre sopranos, contraltos, tenores, barítonos e baixos, Gibbons habilmente tece linhas discretas em uma rica tapeçaria de sons. O resultado pode realmente ser mais desconcertante, mas também é mais fiel à vida, refletindo adequadamente a cacofonia das feiras.

4. ANDANTE

Como parte de uma carta escrita para o "grande músico futurista" Balilla Pratella, o manifesto de Russolo propõe uma renovação da música por meio da Arte do Ruído. A carta começa esboçando uma breve história da música e de sua evolução inevitável do som puro ao som-ruído. Para Russolo – que claramente nunca conheceu as matas brasileiras – a natureza é geralmente silenciosa, exceto quando há tempestades, furacões, avalanches, enxurradas, movimentos telúricos e assim por diante. A mesma coisa com as áreas

to the songs. Why the fashion caught on when it did is not entirely obvious; but it is not hard to see how the lively snippets of sing-song oration, declaimed by men and women, children and adults peddling their wares on the streets of London, lent themselves superbly to a polyphonic composition. The inspired idea of gathering them and casting them into the free mold of a fantasy for viols was soon seized on, experimented with and imitated.

Of all the different variations on the theme of city cries, Orlando Gibbons's "humorous fancy" – as it is referred to in the sub-title – best succeeds at capturing the confusion of rival street calls. Where other composers have opted for an orderly succession of overlapping cries intended for a single voice or evenly distributed among sopranos, altos, tenors, baritones and basses, Gibbons skillfully weaves together discrete threads into a rich tapestry of sounds. The end result may well be more bewildering but it is also more true to life, aptly reflecting the cacophony of the marketplace.

4. ANDANTE

Couched in the form of a letter addressed to the "great futurist musician" Balilla Pratella, Russolo's manifesto proposes a renovation of music through the Art of Noise. The letter starts by sketching out a brief history of music and its inevitable evolution from pure sound towards noise-sound. For Russolo – who clearly had not been anywhere near the Brazilian jungle – nature is usually silent, except for storms, hurricanes, avalanches, cascades, telluric movements, and the like. The same goes for the countryside, at least prior to the industrial age. Noise was born with the advent of machinery in the nineteenth century and Russolo is intent on exploring its boundless musical possibilities. Though noises differ from sounds in their

rurais, pelo menos antes da idade industrial. O ruído nasceu com o advento do maquinário no século XIX e Russolo tem a ideia fixa de explorar suas infinitas possibilidades musicais. Embora ruídos sejam diferentes dos sons por causa de suas vibrações irregulares, cada um tem uma nota predominante que possibilita que, tecnicamente, se possa criar partituras daquilo que ele chama de sons-ruído. As seis famílias de ruído de Russolo incluem sons feitos por humanos, sons mecânicos, sons animais e sons naturais, aí incluindo os sons de água caindo e o murmúrio dos rios. Aliás, um "murmurante" (*gurgler*) estava entre os instrumentos fazedores de ruídos conhecidos como *intonarumori* que o artista concebeu pensando na orquestra futurista mecânica.

5. MINUETO

A área emergente de "ecologia da paisagem sonora", em que o bioacústico e artista de sons naturais Bernie Krause é o expoente, explora o significado ecológico de todos os sons emitidos por paisagens. Isso inclui sons naturais não-biológicos ("geofonia"), o som coletivo emitido por animais, pássaros e insetos em habitats naturais ("biofonia") e sons feitos por humanos ("antropofonia"), de acordo com a tipologia tripartite proposta por Krause, que cunhou esses termos.

6. ÁRIA

O som do vento, da chuva ou da água corrente, que é especialmente ressonante quando em contato com pedras e rochas, recai na primeira dessas categorias. No entanto, os sons geofônicos mais tênues não podem ser separados dos sons mais altos de animais, insetos e do canto dos pássaros, e nem dos sons antropogênicos,

irregular vibrations, each has a predominant pitch that offers the technical means of scoring what he dubs noise-sounds. Russolo's six families of noises encompass manmade, mechanical, animal and natural sounds, including the noises of falling water and gurgling sounds. In fact, a "gurgler" was among the noise-making instruments known as *intonarumori* that the artist devised with the mechanical futurist orchestra in mind.

5. MENUET

The emergent field of "soundscape ecology" in which bio-acoustician and natural sound artist Bernie Krause is a leading actor explores the ecological significance of all the sounds emanating from landscapes. These include non-biological natural sounds ("geophony"), the collective sound vocalizing animals, birds, and insects make in wild habitats ("biophony") and manmade noise ("anthropophony"), according to the three-fold typology proposed by Krause who coined these terms.

6. AIR

The sound of wind, rain or rushing water, especially resonant if it comes into contact with rocks and stones, falls under the first of these categories. Yet the more tenuous geophonic sounds cannot be separated from louder animal cries, insect, and birdsong, nor from manmade anthropogenic sounds, such as splashing about or swimming. With its relatively undisturbed, wild habitats, the Serra da Mantequeira offers abundant scope for the study of "geophony". In fact, Krause first used this term in a bioacoustic study commissioned by the US National Park Service at the start of the millennium and carried out in the Sequoia and King's Canyon National Parks,

feitos por humanos, como quando estão nadando ou pulando na água. Com seus habitats relativamente imperturbados e virgens, a Serra da Mantiqueira oferece uma contexto amplo para o estudo da "geofonia". Aliás, Krause usou esse termo pela primeira vez em um estudo bioacústico encomendado pelo Serviço Nacional de Parques dos Estados Unidos no começo do milênio e feito nos Parques Nacionais das Sequoias e de King's Canyon, o que traça um paralelo interessante com a residência artística da Silo e sua localização.

7. MINUETO

Fui apresentada ao trabalho de Krause na véspera do Aural Lighthouses, um simpósio sobre o tema de "sons do desastre", que reuniu acadêmicos e artistas da área de áudio em Santozeum, um museu em Thira, Santorini, em maio de 2015. A diretora artística do espaço, ela própria uma entusiasta da natação, sugeriu que eu escrevesse sobre como é nadar nas águas sulfurosas das caldeiras de Santorini depois de ler uma proposta que esbocei para uma jornada que conectava simbolicamente o que restou do quase extinto Mar de Aral. Outrora o quarto maior lago do mundo, o Mar de Aral no norte do Usbequistão encolheu para um décimo de seu tamanho original dentro de cinquenta anos. Como resultado de decisões estratégicas soviéticas tomadas nos anos 1960, os dois principais tributários do lago – os rios Amu Darya e Syr Darya – foram redirecionados para irrigar plantações de algodão no deserto. O desaparecimento acelerado do Mar de Aral privou as populações locais de sua principal fonte de subsistência, a indústria pesqueira. Mas a recuperação experimental do Mar de Aral Norte, cujos níveis de água subiram o suficiente para que a pesca fosse retomada

which presents an interesting parallel with Silo's artist residence and its location.

7. MENUET

I was introduced to Krause's work in the run-up to Aural Lighthouses, a symposium on the theme of "disaster sounds" that brought together sound artists and scholars at Santozeum, a museum in Thira, Santorini in May 2015. The artistic director of the space, a keen swimmer herself, suggested that I write about swimming in the sulfurous waters of the Santorini caldera after reading a proposal I drafted for a journey that symbolically connected what's left of the vanishing Aral Sea. Once the fourth largest lake in the world, the Aral Sea in northern Uzbekistan had dwindled to roughly a tenth of its original size in fifty years. As a result of Soviet planning decisions made in the 1960s, the lake's two main tributaries – the Amu Darya and Syr Darya rivers – were diverted to irrigate cotton fields in the desert. The fast-disappearing Aral Sea deprived the local population of its main source of livelihood, the fishing industry. But the tentative recovery of the North Aral Sea, whose water levels have risen enough for fishing to resume since the Kok-Aral dam was built in 2005, is proof that manmade ecological disasters can partly be reversed. The story of the Aral Sea shows just how resilient bodies of water can be.

8. BOURÉE

As an art writer and critic, I have been drawn for some time to artists who use water as a material in their work, before starting to make my own performance-based works in which water has played a part. An essay titled "London Waterworks", for instance, looked at artist Amy Sharrocks' body of work exploring how Londoners relate to

desde que a barragem de Kok-Aral foi construída em 2005, é a prova de que desastres ecológicos causados por humanos podem ser parcialmente revertidos. A história do Mar de Aral demonstra o quão resilientes os recursos hídricos podem ser.

8. BOURÉE

Como escritora e crítica de arte, comecei a me interessar já há um tempo por artistas que usam a água como material em seu trabalho, antes de começar a fazer meus próprios trabalhos baseados em performance nos quais a água teve um papel. Um ensaio chamado "London Waterworks" (A Água em Londres), por exemplo, lançava um olhar sobre a obra de Amy Sharrocks, que explora como os londrinos se relacionam com a água em sua cidade. A artista explorou o elemento líquido em suas muitas roupagens – natural e artificial, escondido ou aparente, interno ou externo – em uma série de trabalhos artísticos ao vivo, individuais e coletivos. Centrais à sua prática como um todo, as jornadas são um fio conector entre cada trabalho específico. Outro fio é o próprio Tâmisa, "porto, esgoto, museu ao ar livre[1], coração de Londres... seu sangue vital", nas palavras do manifesto *Swim the Thames 2012*. Todos os rios de Londres levam ao Tâmisa. Como o mar, a divisa natural de Londres atrai todos os tributários para si, e os suga, abrindo espaço para todos.

Walbrook (2009), uma das seis trilhas públicas batizadas com o nome de cada um dos rios subterrâneos que elas seguem, reuniu por volta de cinquenta participantes usando trajes azuis e gentilmente enlaçados uns aos outros pela cintura com uma fita azul cintilante. Meio grilhão, meio cinta, porém flexível o suficiente

1. N.T.: O que os ingleses chamam de *pleasure ground*.

water in their city. The artist has tapped into the liquid element in its many guises – natural and artificial, hidden and apparent, indoors and out-of-doors – in a series of one-on-one and collective live art pieces. Central to her practice as a whole, journeys act as a linking thread between each discrete work. Another is the Thames itself, "port, sewer, pleasure ground, heart of London... its lifeblood," in the words of *Swim the Thames 2012* manifesto. All London rivers lead to the Thames. Like the sea, London's great natural boundary draws all tributaries into itself, engulfs them all, makes room for them all.

Walbrook (2009), one of six public walks named after each of the underground rivers they traced, brought together fifty-odd participants sporting blue outfits and loosely tied together by the waist with shimmering blue ribbon. Part bondage, part girdle, yet flexible enough to allow for ever new permutations and conversation partners the ribbon at once restricted movements and ensured that the walkers flowed together, river-like, past lamp posts, phone booths, cars, and any other urban obstacles.

As well as taking part in this and other live pieces Sharrocks had initiated, I was invited by the artist to assist her in writing "The Swimmers' Manifesto" as part of her ongoing Museum of Water project, whose very name recalls the American photographer and sculptor Roni Horn's VATNASAFN/LIBRARY OF WATER in Stykkishólmur, Iceland.

9. HORNPIPE

An Artangel project that took over a local library in a fishing town of less than a 1000 inhabitants, replacing its original holdings with a forest of glass columns that contain melted glacier water, VATNASAFN/LIBRARY OF WATER caters to resident writers who have at their disposal a studio located right beneath it. In the autumn of

para permitir sempre novas permutações e parceiros de conversas, a fita ao mesmo tempo restringia os movimentos e garantia que os participantes fluíssem em conjunto, como um rio, em meio a postes, cabines telefônicas, carros e outros obstáculos urbanos.

Além de participar dessa e de outras performances ao vivo iniciadas por Sharrocks, fui convidada pela artista a ajudá-la a escrever "O Manifesto dos Nadadores", como parte de seu projeto em andamento Museu da Água, cujo próprio nome lembra o trabalho do fotógrafo e escultor Roni Horn, chamado VATNASAFN/BIBLIOTECA DE ÁGUA em Stykkishólmur, na Islândia.

9. HORNPIPE

Um projeto Artangel, que ocupou uma biblioteca local de uma cidadezinha pesqueira de menos de 1.000 habitantes, substituindo seus elementos originais por uma floresta de colunas de gelo feito com água de geleiras, a VATNASAFN/BIBLIOTECA DE ÁGUA serve aos escritores residentes, que têm à sua disposição um estúdio localizado bem abaixo dela. No outono de 2016, passei um mês lá trabalhando no *Livro de Nados Vulcânicos,* um relato das minhas experiências nadando em lagos de crateras, caldeiras e em volta de ilhas vulcânicas por todo o mundo – de Santorini a Stromboli, a São Miguel nos Açores ao vulcão Ijen, uma mina de enxofre em funcionamento no leste de Java.

O salão que abriga a coleção de água coletada em geleiras pela Islândia, lacrada em receptáculos transparentes do chão ao teto, tem propriedades acústicas estranhas e peculiares. Quando atravessei o limite da antiga biblioteca, seu zelador Ragnaheiður Valdismarsdóttir começou a cantar espontaneamente para demonstrar como o som se propagava pelo lugar, se entremeando e passando

2016, I spent a month there working on the *Book of Volcanic Swims,* which relates my experiences of swimming in crater lakes, calderas and alongside volcanic islands around the world – from Santorini and Stromboli to Säo Miguel in the Azores and the Ijen volcano, a working sulphur mine in East Java.

The room that holds the collection of water culled from glaciers around Iceland, sealed in their floor-to-ceiling transparent receptacles, has uncanny acoustic properties. When I first crossed the threshold of the former library, its custodian Ragnaheiður Valdismarsdóttir spontaneously burst into song to demonstrate how sound traveled around the place, weaving in and out of the pipe-like water columns. Sounds of people singing in the library directly above me would occasionally reach me as I worked in the studio. And then the following year, on one of those midsummer evenings when it never gets dark, a couple of musician friends came up to Stykkishólmur to visit me at VATNASAFN/LIBRARY OF WATER. They played for me and for the glaciers around us.

10. ALLEGRO

Water Music is a set of three suites composed by George Frederic Handel for King George I. On 17 July 1717, a royal barge sailed down the Thames from Whitehall Palace to Chelsea, accompanied by a second boat bearing an orchestra of about fifty musicians who performed *Water Music* for the first time before an aristocratic audience. But the river teemed with other boats, large and small, that came out onto the river for this festive occasion. As the name indicates, the suites were meant to be played on water. This piece of writing is cast into the mold of the first of the three, the Suite in F Major.

pelas colunas tubulares de água. Os sons das pessoas cantando na biblioteca diretamente acima de onde eu estava ocasionalmente chegavam a mim enquanto eu trabalhava no estúdio. E, no ano seguinte, em uma dessas noites de alto verão que nunca escurecem, dois amigos músicos vieram a Stykkishólmur me visitar na VATNASAFN/BIBLIOTECA DE ÁGUA. Eles tocaram para mim e para as geleiras à nossa volta.

18. ALLEGRO

Water Music é um conjunto de três suítes compostas por George Frederic Handel para o Rei Jorge I. Em 17 de julho de 1717, uma barca real navegou pelo Tâmisa desde o Whitehall Palace até Chelsea, acompanhada por um segundo barco carregando uma orquestra de cerca de cinquenta músicos que tocou *Water Music* pela primeira vez para uma plateia aristocrática. Mas o rio estava cheio de outros barcos, grandes e pequenos, que tomaram as águas para testemunhar essa ocasião festiva. Como o nome indica, as suítes foram feitas para serem tocadas na água. Este texto foi feito no molde da primeira das três, a Suíte em Fá Maior.

IMPROV NA SERRINHA

Chico Dub

Primeiramente, faço questão de salientar a importância de um espaço laboratorial como o Resiliência: Residência Artística no desenvolvimento de obras e de processos artísticos vinculados à arte sonora. Visto que as principais instituições de arte contemporânea brasileira ainda engatinham na prática, e que residências artísticas priorizam o visual sobre o sonoro, é gratificante conhecer de perto a Resiliência – ainda mais em função da alta qualidade dos trabalhos apresentados e do impecável ambiente organizado pela idealizadora e artista-curadora Cinthia Mendonça.

A "Mostra de Artes", no caso a apresentação dos trabalhos finais para o público, mais parecia um *happening* do que qualquer outra coisa – um *happening* no formato de um desfile *site specific*; um percurso/roteiro que passou por trilhas, rio, estrada, a própria base da Residência, um antigo cassino abandonado e uma cervejaria artesanal. Em uma segunda leitura, tamanha era a quantidade de trabalhos voltados para a música e para o som (isto sem contar com a abundante ecologia sonora local), a Mostra também poderia ser interpretada como uma grande *sound walk*, no sentido de ser uma excursão cujo propósito era a escuta ambiente.

IMPROV IN SERRINHA

Chico Dub

Firstly, I will not proceed without stressing the importance of a laboratory space such as Resilience: Artist in Residence in the development of art works and processes tied to the art of sound. Seeing as the main Brazilian contemporary art institutions are still in their tentative first steps, and that art residencies favor the visual arts over sound, getting to know Resilience closely is a gratifying experience – especially considering the high quality of the work featured and the impeccable environment organized by its idealizer and curator-artist Cinthia Mendonça.

The "Art Show", meaning the exhibition of our work to the public, looked more like a *happening* than anything else – a *happening* that was a sort of site-specific *parade*; a course/route that covered trails, river, road, the headquarters of the residency itself, an old abandoned casino and an artisanal brewery. Upon a second reading, the sheer amount of works dedicated to music and sound (not to mention the luxurious sound ecology of the place) was such that the Show could also be interpreted as a great *sound walk*, an excursion aimed at listening to the surroundings.

The format adopted by the residency is the one that is most appealing to me at present, as an audience member and as a curator:

O formato adotado pela Resiliência é hoje o que mais me atrai como público e curador: longe de cubos brancos, palcos e caixas pretas. R. Murray Schaefer dizia ser possível escrever a história completa da música européia em função de suas paredes: as salas de concerto como recipientes do silêncio; como se a música precisasse de uma quietude absoluta para ser apresentada da forma adequada. Ao apresentar grande parte dos trabalhos ao ar livre, extramuros, em contato direto com a natureza, as obras da Mostra pareciam assentir com o próprio título da residência: "Resiliência". Assim que, imprevistos, na forma de interrupções externas e até mesmo de um inesperado furto, iam surgindo conforme as apresentações e as performances eram apresentadas/realizadas.

O taiwanês/francês Aloïs Yang adaptou para performance uma instalação realizada anteriormente em sua carreira, o "Micro Loop Macro Cycle". Realizada dentro e ao redor de uma piscina instalada na base da residência, Yang utilizou um peça de gelo em forma de tigela com um microfone hidropônico dentro. Os sons do degelo capturados pelo *mic* - além de outras sonoridades aquáticas manipuladas pelo artista conforme ele avançava pela piscina - eram direcionados para o computador, que os amplificava, via Bluetooth, para duas pequenas caixas de som portáteis e a prova d'água seguradas pelo próprio artista. Yang propositalmente provocava *feedbacks* ao aproximar as caixas de som do microfone, misturando desta forma sons orgânicos com interferências tecnológicas. No meio da performance, um dos vizinhos da pousada ligou suas próprias caixas de som, por sinal bem mais fortes que as de Yang, ecoando para o espaço da performance *hits* contemporâneos de funknejo (i.e. funk + sertanejo). Passados micro instantes de tensão (e meio-sorrisos contrangidos dos espectadores), pela

away from white cubes, stages and black boxes. R. Murray Schaefer used to say it is possible to write the entire history of European music in terms of its walls: concert rooms as recipients of silence; as if music needed absolute quietness in order to be presented properly. By showing the better part of its works outdoors, beyond walls, in direct contact with nature, the works in the Show seemed to align with the very title of the residency: "Resilience". So much so that unpredictable incidents such as external interruptions and even one unexpected pilfering arose over the course of the presentations and performances.

Taiwanese/French Aloïs Yang adapted for performance an installation from earlier in his career, "Micro Loop Macro Cycle". Performed within and around a pool at the headquarters, Yang used a block of ice shaped like a bowl with a hydroponic microphone inside. The melting sounds were captured by the mike – as well as other aquatic soundscapes manipulated by the artist as he waded through the pool – and routed to the computer, which amplified and sent them, via Bluetooth, over to two portable, waterproof speakers held by the artist himself. Yang would cause feedback on purpose by placing the speakers close to the microphone, thus mixing the organic sounds with technological interference. In the middle of the performance, one of the inn guests turned on his own speakers, which were considerably stronger than Yang's, flooding the performance space with contemporary *funknejo* hits (meaning funk + sertanejo, a Brazilian genre of country music). After fleeting moments of tension (and a few embarrassed half-smiles from the audience), for the first time during the Art Show, I put myself in the state of deep listening envisioned by Pauline Oliveros. *Deep listening* is a mode of hearing characterized by total awareness of what is happening in the immediate present; devoid of control or judgment.

primeira vez durante a Mostra de Artes me coloquei no estado de escuta profunda imaginado por Pauline Oliveiros. *Deep listening* é uma maneira de ouvir em que estamos totalmente conscientes com o que está acontecendo no presente instante; sem tentativas de controle ou julgamento. Naquele momento, me perguntava: o que é noise, afinal? O *feedback* e o som amplificado causado pela quebra do gelo? Ou a música pop de uma rádio FM qualquer?

Leandro César, no cassino abandonado, se despiu inteiramente de suas roupas e colocou sua alma à mostra ao tocar violão rodeado de dezenas de velas. Num primeiro momento, César tocou músicas antigas do violonista e compositor Guinga; depois, músicas de sua própria autoria compostas no processo da residência. A partir deste momento, seu "Concerto Nu" subitamente se transformou em um "Concerto Nu para violão e insetos". Besouros iam sendo atraídos pela luz das velas, produzindo estalos proporcionados pela quebra de suas cascas e esqueletos. Começava aí um interessantíssimo (ainda que deveras melancólico) duelo entre a melodia da mais clássica música brasileira com o ruído produzido por insetos. Bem maior, forte, e mais resistente, uma cigarra chegou a derrubar diversas velas ao ser repelida pelo fogo. Sua cantoria estridente ressoava tão alta no interior do cassino, que César mudou por diversas vezes o tempo dos seus acordes para tocar junto com o inseto; não rejeitando seu canto, mais incorporando-o à sua música. O que era para ser uma sessão de banquinho e violão "MPBista" inesperadamente se tornou um concerto de música experimental. Sons intencionais em colisão com sons não-intencionais criando assim uma relação entre arte e vida e evocando Cage e a impossibilidade de canais sem ruído e de silêncio absoluto. Em função das velas e da melancolia das melodias, o tom místico e espiritual do

At that moment, I was asking myself: what is noise, after all? The feedback and the amplified sound made by the ice cracking? Or the pop music from some nondescript radio station?

Leandro César, at the abandoned casino, renounced his clothes completely and bared his soul as he played the guitar surrounded by dozens of candles. First, César played old songs by composer and guitarist Guinga; then he played his own songs, which he composed over the residency term. From that moment on, his "Nude Concert" suddenly became a "Nude Concert for guitars and insects". Beetles would come in, drawn by the candlelight, and contribute crackling sounds made by their breaking wing cases and skeletons. Thereupon began a very interesting (though quite melancholy) duet between the pinnacle of Brazilian melodic tradition and noise made by insects. A much larger, stronger and sturdier cicada went so far as to nearly topple several candles when the flames repelled it. Its strident chant was echoing so loudly inside the casino that César changed the tempo several times as he played his chords looking to match the insect; instead of rejecting its chant, he'd incorporate it into the music. What was supposed to be an intimate "stool & guitar" session of Brazilian popular music unexpectedly turned into an experimental music concert. Intentional sounds colliding with unintentional sounds, thus creating a relationship between art and life evocative of John Cage and the impossibility of noiseless channels, of absolute silence. Because of the candles and the melancholy of the cicadas, the mystical and spiritual tone of the concert acquired a religious undertone: it was as if we were listening to music for the live suicide and subsequent burial of beetles and cicadas.

Austrian artist Andreas Trobollowitsch, who is also a curator of the residency, created a sound installation called "Melting Beats" in

concerto ganhou contornos religiosos: era como se estivéssemos ouvindo música para o suicídio ao vivo e o consequente enterro de besouros e cigarras.

O austríaco Andreas Trobollowitsch, que também é curador dessa residência, criou uma intalação sonora batizada de "Melting Beats" no meio da estrada de terra da Serrinha. Presa à uma pequena palmeira, uma baqueta de bateria parcialmente envolta em gelo escoava gotas d'água que caíam em cima de uma caixa de bateria. Os sons iam mudando conforme as gotas iam caíndo – seja pelo vento, que afastava as gotas do centro da caixa, ou mesmo pelo fato de que o tambor ia ficando cada vez mais molhado, tendo assim sua sonoridade alterada. A instalação de Trobollowitsch também tinha contornos de performance graças a efemeridade da proposta. Ao amplificar ainda mais a temporalidade da obra, o artista dividiu a atenção do público em dois momentos. Retornando para o almoço após metada do percurso da Mostra, passaríamos novamente pela instalação. E desta forma, ouviríamos "o último toque". Ou seja, o momento em a baqueta finalmente caíria na caixa. Entretanto, quando regressamos, o instrumento não estava mais lá, havia sido furtado por alguém, quebrando assim o clímax proposto por Trobollowitsch.

Gosto de pensar que todos estes imprevistos podem ser interpretados como improvisos: as trocas e as colaborações acidentais com a natureza e com próprio homem presentearam à Mostra com um elemento de caos, ainda que minimamente organizado – o que tornou a experiência mais viva, dinâmica e orgânica. Estava eu num lugar onde nunca havia estado antes, com um grupo de pessoas que conhecia muito pouco, vivenciando trabalhos que estavam sendo realizados pela primeira vez, sendo que muitos

the middle of dirt road in Serrinha. Attached to a short palm tree, a partially covered in ice drumstick dripped water onto a snare drum. The sound changed as the drops fell – whether from the wind, that moved the drops away from the center of the drum skin, or from the fact that it was getting wetter and wetter, altering the actual sound. Trobollowitsch's installation also leaned toward performance piece because of the ephemeral nature of the idea. By expanding the temporality of his work even further, the artist divided the attention of the public between two moments. After covering half of the Show's course, as we returned for the lunch break, we would pass once again by the installation. This is how we'd get to listen to "the last beat". That is, the moment when the drumstick would finally fall over the snare drum. However, when we got back there, the instrument was missing – someone had pilfered it, depriving us of the climax proposed by Trobollowitsch.

I like to think that those incidents can be interpreted as improvisations: the exchanges and accidental collaboration with nature and humans have gifted the Show with an element of chaos, however minimal – making the experience more alive, dynamic and organic. I was somewhere I'd never been to before, with a group of people that I hardly knew, getting to experience works in their debut performance, many (most) of which to never be performed again. One of the most fascinating characteristics of experimental music is the creation of practices and strategies that take on the challenge of liberating sound from the tyranny of the composer. Improvisation is a transformative action. In the words of Walter Smetak: "it is a free form of composition, the only difference is that there is no author".

The only work performed by Andreas Trobollowitsch under wholly controlled conditions took place in one of the casino rooms.

(a maioria?) nunca mais serão realizados. Uma das características mais fascinantes da música experimental é a criação de práticas e estratégias que tem como desafio libertar o som da tirania do compositor. A improvisação é uma ação transformadora. Segundo Walter Smetak: "é uma forma livre de composição, a diferença é só que não há um autor".

O único trabalho apresentado dentro de condições inteiramente controladas foi realizado por Andreas Trobollowitsch em um quarto do cassino. Munido de um violão e de um ventilador elétrico portátil modificado, Trobollowitsch ia afastando e aproximando o ventilador do violão, ao mesmo tempo em que ia controlando a tensão aplicada às cordas do instrumento ao manipular suas cravelhas para alterarar a afinação. O curioso deste trabalho é que elementos externos foram isolados em busca de um certo controle. Porém, "extract #1" é completamente sujeito ao imprevisto já que as cordas do violão e o motor do ventilador vão se desgastando pelo atrito, modificando os sons da performance quase que de forma aleatória ou indeterminada.

Uma pena que o "smetakiano" (i.e. *bricoleur* de instrumentos) Leandro César em consequência de uma queda de luz na véspera da Mostra, não conseguiu terminar a tempo seu instrumento construído com madeira e outros materiais conseguidos na própria Serrinha. Taí outro imprevisto (e que gerou uma improvisação como resultado).

Muita coisa ainda foi ouvida na Mostra de Artes: música generativa, ressignificação de reprodutores de som, oferendas à natureza na forma de plásticas sonoras, oferendas à natureza na forma de canções guatemaltecas pré-gravadas, cantos vissungos, sons acusmáticos, dentre outros. Paro por aqui em função de espaço. Mas os sons da Serrinha ainda ecoam em mim.

With a guitar and a modified portable electric fan, Trobollowitsch moved the fan away from the guitar and back toward it, as he controlled the tension of the strings by manipulating the pegs and changing the tuning. What is peculiar about this work is that the external elements were isolated in search for a certain level of control. However, "extract #1" is entirely subject to incidents, seeing as the guitar strings and the fan's rotor suffer from the wear and tear of the friction, changing the sounds of the performance in an almost random or undetermined fashion.

It is a pity that the "smetakian" (that is, *bricoleur* of instruments) Leandro César, because of a power shortage on the day before the Show, could not finish his instrument built with timber and other materials gathered locally at Serrinha. That was another incident (which yielded an improvisation).

Much more was heard during the Art Show: generative music, re-signification of sound equipment, offerings to nature that made the most of sound plasticity, offerings to nature in the form of pre-recorded Guatemalan songs, *vissungo* chants, *acousmatic* sounds, among others. This will be all, for now, due to space limitations. But the sounds of Serrinha still echo through me.

COM AS SEREIAS

SOBRE A RESILIÊNCIA DO PASSADO

Adwait Singh

Em seu livro *Dialética do Esclarecimento*, um dos textos seminais da Teoria Crítica produzidos pela Escola de Frankfurt, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno explicam o mito grego clássico de como Odisseu resistiu às sereias. Odisseu ordena que seus homens tapem os ouvidos com cera e ele próprio se amarra ao mastro do navio para resistir à sedução do canto das sereias. Fazendo uma analogia entre o movimento do navio que segue adiante e ajuda Odisseu a escapar de seu destino terrível na alegoria, e o voo linear da flecha do tempo, Horkheimer e Adorno sugerem que a divisão tripartite do Iluminismo entre passado, presente e futuro tinha a "intenção de libertar o momento presente do poder do passado ao condenar este último a estar fora dos limites absolutos do irrecuperável e colocá-lo, como conhecimento utilizável, a serviço do presente. A ânsia de resgatar o passado enquanto algo vivo, em vez de usá-lo como material do progresso, somente foi satisfeita na arte, em que se inclui até mesmo a história, como representação da vida passada"[1].

1. Horkheimer, Max e Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr, Trans. Edmund Jeffcott. USA:

STAYING WITH THE SIRENS

ON THE RESILIENCE OF THE PAST

Adwait Singh

In their book *Dialectic of Enlightenment*, one of the seminal texts on Critical Theory issuing from the Frankfurt School, Max Horkheimer and Theodor W. Adorno explicate the classical Greek myth of Odysseus' overcoming of the Sirens. Odysseus orders his men to plug their ears whilst having himself bound to the mast of the ship to resist the allure of the Sirens' song. Drawing an analogy between the forward motion of the vessel that helps Odysseus escape his terrible fate in the allegory, to the linear flight of the arrow of time, Horkheimer and Adorno suggest that the Enlightenment's tripartite division of time into past, present, and future was "intended to liberate the present moment from the power of the past by banishing the latter beyond the absolute boundary of the irrecoverable and placing it, as usable knowledge, in the service of the present . The urge to rescue the past as something living, instead of using it as the material of progress, has been satisfied only in art, in which even history, as a representation of past life, is included"[1].

1. Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr, Trans. Edmund Jeffcott. USA: The Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, 2002 (1944).

Essa libertação do presente dos grilhões do passado e a classificação do passado em uma categoria distinta epistêmicamente de onde ela poderia continuar a servir ao presente de forma regulada agora foi exposta como um artifício historicamente específico para hegemonizar os ritmos temporais que amarram os sujeitos coloniais. Em sua marcha triunfante do progresso, o aparato colonial tentou neutralizar toda dissonância, assim ofuscando a contingência histórica que caracteriza a produção de sua verdade, vendida como destino manifesto – atemporal e natural. Sob esse esquema, qualquer coisa feita para resistir/interromper o pulso incessante da civilização era rotulada de retrógrada ou de "outro", a ser mantida a uma distância segura para evitar que procure dissolver a diferença, assim pondo em risco a "unidade" e o *status quo* daqueles a quem o sistema privilegia.

Explicando os efeitos impressionantes da fantasmagoria cantada pelas sereias, Horkheimer e Adorno escrevem: "As sereias ameaçam a ordem patriarcal, que devolve a vida a cada pessoa somente em troca de todo o seu tempo [...] As sereias sabem de tudo o que já aconteceu e demandam o futuro como preço, e sua promessa de um retorno feliz à casa é uma ilusão por meio da qual o passado prende a humanidade, tomada por desejos impossíveis."[2] Dessa forma, o Iluminismo construiu o passado como uma entidade com a qual se lidava somente sob risco considerável de aprisionamento pela melancolia, ou de retrocesso. Permitia-se que as sereias tivessem voz somente por meio da arte, desde que a própria arte "não insistisse em ser tratada como conheci-

The Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, 2002 (1944). (tradução nossa).

2. Ibid.

This unfettering of the present from the past and the secure shelving of the latter as an epistemically distinct category from where it could continue to service the present in a regulated manner has now been exposed as a historically specific ruse to hegemonize the temporal rhythms binding the colonial subjects. In its triumphant march of progress, the colonial apparatus attempted to neutralize all the dissonances, thereby, obfuscating the historical contingency characterizing the production of its truth, marketed as manifest destiny – timeless and natural. Under this scheme, all that designed to resist/disrupt the incessant beat of civilization was branded as backward or the 'other', to be retained at a safe distance lest it seeks to dissolve the difference, thereby jeopardizing the "unity" and *status quo* of those that the system privileged.

Explaining the arresting effects of the phantasmagoria sung by the Sirens, Horkheimer and Adorno write, "Sirens threaten the patriarchal order, which gives each person back their life only in exchange for their full measure of time... Sirens know everything that has happened, they demand the future as its price, and their promise of a happy homecoming is a deception by which the past entraps a humanity filled with longing."[2] In this way, the Enlightenment constructed the past as an entity that one dabbled in only at the considerable peril of melancholic entrapment or regression. The Sirens were allowed to commune only through the medium of art as long as it did "not insist on being treated as knowledge, and thus exclude itself from praxis"[3]. However, the allure of the Sirens' song and the pull of the past on the present is not to be underestimated.

2. Ibid.

3. Ibid.

mento, e assim se excluísse da praxis"[3]. No entanto, o apelo do canto das sereias e o impacto do passado no presente não devem ser subestimados.

O modo de ser das sereias é mais desonesto do que parece à primeira vista; e um passado morto-vivo, resiliente, continua a fazer seu ninho no presente. Ele rompe as costuras da história para reencarnar no momento presente como uma presença hautológica que exige restituição, como um campo com seu amor por e revival de estilos, modos e identidades ultrapassados, como as '"ações adiadas" de Freud,'[4], erupções psicossomáticas e *stigmata*.

As sereias são essencialmente criaturas compostas, e sua utilização como figuras-símbolo do passado tem de refletir essa qualidade polívoca, múltipla e multivalente. Na realidade, uma das raízes etimológicas da palavra coloca seu significado como "a que amarra ou emaranha", prolepticamente duplicando as medidas preventivas tomadas no navio de Odisseu, por meio das quais ele termina amarrado ao mastro para driblar a amarração das sereias. Aqui, as duas conotações operacionais da palavra "amarração" são reveladoras. O passado envolve ou implica um sujeito, exigindo que se lide com ele. Da mesma forma, o passado amarra, no sentido de retroativamente constituir e situar sua identidade e posição no presente. Aparentemente, a formula de Odisseu para lidar com o emaranhamento ao passado é inventar uma contra-amarração que o permite tocar no passado sem sondar suas profundezas, pois isso poderia significar uma desamarração do ego. Elizabeth Freeman,

3. Ibid.

4. Regurgitações de uma experiência passada não digerida se materializando como um gesto físico histérico.

The ways of the Sirens are more devious than immediately apparent and an undead, resilient past continues to nest in the present. It bursts to open the seams of history to reincarnate in the present moment as a hauntological presence demanding restitution, as a camp with its love for and revival of outmoded styles, modes, and identities, as Freudian 'deferred actions'[4], psychosomatic eruptions and stigmata.

Sirens are essentially composite creatures, and their utilization as figures for the past needs to reflect this polyvocal, multitudinous, and multivalent quality. In fact, one of the etymological roots of the word situates its meaning as 'binder or entangler' proleptically doubling the preventive measures undertaken on Odysseus' vessel, whereby he is bound to the mast to circumvent the binding by the Sirens. Here the two operative connotations of the word 'binding' are revealing. The past entangles or implicates a subject, demanding her to attend to it. Equally, the past binds her, in the sense of retroactively constituting and situating her identity and position in the present. Apparently, Odysseus' formula of dealing with the entanglement in the past is to contrive a counter binding that enables him to brush against the past without plumbing too deep, for this last could mean an unbinding of the ego. Elizabeth Freeman has similarly located the monstrosity of Frankenstein[5] in the very specificity of his corporeality presenting a variegated patchwork of various dead bodies and temporalities and the resultant property of being a free conduit for the past:

4. Regurgitations of an undigested past experience materialising as a hysterical physical gesture.

5. The eponymous monster in Mary Shelley's novel *Frankenstein*.

de forma parecida, localizou a monstruosidade do Frankenstein[5] na própria especificidade de sua corporalidade que apresenta uma colcha de retalhos variegada feita de muitos cadáveres e temporalidades, e a propriedade decorrente de ser um livre condutor para o passado:

> *Em resumo, o monstro de Frankenstein é monstruoso porque ele acolhe demais a história, a ponto de incorporá-la em vez de simplesmente senti-la, até mesmo incorporar a historicidade do corpo revelada quando o contato erótico com o passado produz sensações que são ininteligíveis dentro dos códigos atuais de sexo e gênero*[6].

No fim, é o peso da história que se mostra além da capacidade do monstro que sente, levando-o a organizar seu próprio funeral. Pois, com o conhecimento do passado, vem a simpatia, um efeito que Frankenstein descobre que é completamente inassimilável e incompreensível na realidade que lhe foi dada. Freeman defende que um encontro com o passado pode jogar luz na performatividade do momento presente, nos permitindo lidar com os episódios, as entidades e as efemérides que foram sistematicamente reprimidas/deixadas de lado pelos sistemas e relatos dominantes, para atar os ferimentos da história e cuidar dos mortos. Em vista disso, é minha suspeita e provocação que algo possa advir de se escutar o canto das sereias, de se demorar, se deixar ficar, flertar com o passado, de viver com ele no presente. Pois, na maioria das vezes, o melhor remédio para uma cepa virulenta e ultra resiliente é deixar que ela viva seu ciclo e depois colher a recompensa da imunidade. Além de

5. O monstro de mesmo nome no romance de Mary Shelley, *Frankenstein*.

6.Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010, 104.

> *In sum, Frankenstein's monster is monstrous because he lets history too far in, going so far as to embody it instead of merely feeling it, even to embody the historicity of the body revealed when erotic contact with the past produces sensations that are unintelligible by present sexual and gender codes*[6].

In the end, it is the weight of history that proves too much for the feeling monster, prompting him to organize his own funeral. For, with the knowledge of the past comes sympathy, an effect that Frankenstein discovers to be utterly unassimilable and incomprehensible in his given reality. Freeman upholds that an encounter with the past can shed light on the performativity of the present moment, allowing us to attend to the episodes, entities, and ephemera that have been systematically repressed/side-lined by the dominant systems and accounts, to bind the wounds of history and attend to the dead. In view of this, it is my suspicion and provocation, that something could come of heeding the call of the Sirens, of tarrying, lingering and dallying with the past, of living with it in the present. For, often as not, the best recourse in the face of a virulent, super-resilient strain is to let it run its course and be rewarded with an immunity. Besides, there could be more positive effects/benefits to fully embracing the past.

Jacques Derrida, in his *Spectres of Marx*, points out the temporal aporia instituted by ghosts in the linear timeline. What is the temporal origin proper to ghosts, for they seem, paradoxically, both to return from the past in that they are projections of a person already dead and are yet, first registered in the present where they make their apparitional debut? This ambiguity of origination is what Derrida

6. Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010, 104.

que, poderia haver outros efeitos positivos/benefícios em abraçar totalmente o passado.

Jacques Derrida, em seu *Spectres of Marx*, aponta a aporia temporal instituída pelos fantasmas na linha do tempo linear. Qual é a origem temporal própria aos fantasmas, pois eles parecem, paradoxalmente, tanto voltar ao passado no sentido de serem projeções de uma pessoa já morta e, no entanto, também serem registrados pela primeira vez no presente, quando fazem sua estreia enquanto aparição? Essa ambiguidade de origem é o que Derrida chama de hauntologia. Por não serem nem completamente presente nem passado, é possível perceber os espectros como delongas imateriais de um futuro que foi descontinuado sem cerimônia. O Gótico, assim, emerge como um ectoplasma viscoso lambuzando todo o momento presente, uma "passadidade" persistente que retarda o presente, um traço hauntológico exigindo ser lido e liberto, uma futuridade esperando ser desbloqueada por meio de reparações no presente. Na realidade, de acordo com Derrida, Marx prescreve uma ética da responsabilidade em relação aos mortos e aos momentos históricos que não puderam se realizar em seu próprio tempo[7]. De forma parecida, Freeman defende a prospecção do presente para encontrar "sinais de energia não-detonada de revoluções passadas"[8] nas quais se possa fazer engenharia reversa para construir futuros desejáveis e funcionais.

Glass House Home Movies (2013), de Mariam Ghani, um trabalho que consiste em um canal quatro-em-um de vídeo e um

7. Jacques Derrida, *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trad para o inglês: Peggy Kamuf. Nova York Routledge, 2006.

8. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010, 16.

terms hauntology. In that they are neither fully present nor past, it is possible to perceive specters as immaterial protractions of a future that was discounted unceremoniously. The Gothic thus emerges as a viscous ectoplasm smeared all over the present moment, a lingering 'pastness' that drags down the present, a hauntological trace demanding to be read and released, a futurity waiting to be unblocked through reparations in the present. In fact, according to Derrida, Marx proscribes an ethics of responsibility towards the dead and the historical moments that could not come to fruition in its own time[7]. Similarly, Freeman advocates the mining of the present "for signs of undetonated energy from past revolutions"[8] that can be reverse engineered to curate desirable, functional futures.

Mariam Ghani's *Glass House Home Movies* (2013), a work comprising a four-in-one channel video and a five channel interactive audio, transposes the hauntological trace of a traumatic collective past onto the artist's body which feels inexplicably compelled to re-perform it. *Glass House Home Movies* references two key historical moments, lived vicariously through mediated reports both geographically and temporally removed, that have left an imprint on the American artist with an Afghani-Lebanese heritage. The first is the Siege of Beirut (1982) by the Israeli forces, as documented by Jennifer Fox's *Beirut: The Last Home Movie* (1987) that recounts the various chapters of the Lebanese Civil War (1975 -1990), from the vantage of a Gaby Bustros, hailing from the local nobility, who continues to dwell in her 200-year old ancestral home despite the enveloping

7. Jacques Derrida, Spectres of Marx: *The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 2006.

8. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010, 16.

áudio interativo de cinco canais, transpõe o traço hauntológico de um passado coletivo traumático para o corpo da artista, que se sente inexplicavelmente compelida a performá-lo novamente. *Glass House Home Movies* faz referência a dois momentos históricos chave, vividos através da experiência alheia por meio de relatos geográfica e temporalmente distantes que deixaram marcas na artista americana de ascendência afegã-libanesa. O primeiro é o Cerco de Beirute (1982) pelas forças israelenses, documentado em *Beirut: The Last Home Movie* (1987), de Jennifer Fox, que reconta os vários capítulos da Guerra Civil Libanesa (1975-1990) do ponto de vista de Gaby Bustros, vinda da nobreza local, que continua a viver em seu lar ancestral de 200 anos, apesar da guerra que se acerca. O segundo é o bombardeio do Afeganistão pelos Estados Unidos (2001), visto por meio de filmagens oficiais militares. No trabalho de Ghani, essa memória mediada, entremeada com comerciais de detergente, trechos de noticiários, novelas e performances artísticas canônicas, é apresentada como uma crise de domesticidade para as câmeras de segurança instaladas no apartamento da artista no Brooklyn. O vídeo faz uma tentativa de recordar e entender o tormento causado pelas duas guerras civis que ocuparam os respectivos países de origem dos pais da artista, que deve ter singrado para o círculo familiar, colorindo sua economia psíquica. O corpo da artista serve como repositório e um canal para esse passado conflituoso, de onde emerge em ações e reações como varrer o chão da cozinha compulsivamente; passar noites insones se contorcendo na cama; fazer tentativas metódicas de comer e beber; ficar olhando, impotente, para o relógio; quebrar vidro subconscientemente e sentir ânsia de limpar os cacos. A referência à casa de vidro no título, assim como a presença de cacos em cada *frame* são índices da fragilidade

war. The second is the US bombing of Afghanistan (2001) glimpsed through the official military footage. In Ghani's work, this mediated memory, interspersed with detergent commercials, appropriated clips from televised news, soap operas, and canonical performance art, is staged as a crisis of domesticity for the security cameras installed in the artist's studio apartment in Brooklyn. The video attempts to remember and comprehend the distress occasioned by the two civil-wars beleaguering the respective countries of origin of the artist's parents, that must have inveigled into the family life, coloring its psychic economy. The artist's body serves as a repository and channel for this embattled past, wherefrom it emerges as compulsive sweepings of the kitchen floor, sleepless nights spent twisting and turning in bed, methodical attempts to eat and drink, helpless staring at the clock, the subconscious shattering of glass and the urge to clean it. The reference to a glass house in the title as well as the appearance of broken shards in each frame indexes the spooked brittleness characterizing the cyclical, domestic time that teeters on the verge of a breakdown, in the face of compression by the national historical time. The rockets fired in another place, register their displaced impact as shattered glass in the artist's household; each fragment inviting her to brush her fingers against it and let the oozing blood suture the geo-temporal gap as well as the gaping wound in history. Here, the body serves as the screen on which the drama of distant civil-wars is replayed and therein, as a means for parsing, re-inscribing and reclaiming that history.

The Brooklyn-based, queer American artist Jacolby Satterwhite uses digital technologies to animate the drawings and songs of his late mother Patricia Satterwhite, that are subsequently assembled into personal mythologies. The distinctive latticed and cross-hatched

assombrada que caracteriza o tempo doméstico cíclico à beira de um colapso frente à compressão aplicada pelo tempo histórico nacional. Os ataques feitos em outro lugar registram seu impacto deslocado em forma de vidro estilhaçado no lar da artista; cada fragmento a convida a passar os dedos e deixar que o sangue que brota suture essa fenda geotemporal e também a ferida aberta na história. Aqui, o corpo serve como tela em que se revive o drama de guerras civis distantes e que funciona como meio de processar, reinscrever e resgatar aquela história.

O artista *queer* americano Jacolby Satterwhite, morador do Brooklyn, usa tecnologias digitais para animar os desenhos e as músicas de sua já falecida mãe Patricia Satterwhite, que ele depois monta em forma de mitologias pessoais. Os desenhos singulares hachurados e riscados de objetos utilitários, que eram tanto um sintoma quanto um paliativo das condições psicológicas de sua mãe, são processados e produzidos como objetos 3D usando o *software* de animação Maya. Com a intenção de ser um adeus final à memória matriarcal lançada no mundo, o vídeo musical *Blessed Avenue*, de um canal, que está sendo exibido no Gavin Brown's Enterprise, em Nova York, é acompanhado por uma coleção de *merchandise* feito a partir dos desenhos de Patricia, oferecidos por uma "lojinha de souvenires" batizada simplesmente de "Pat's". O historiador da arte e curador Jack McGrath, no texto que acompanha a exposição, explica, "É uma forma de utilizar o capital cultural de um filho para influenciar os circuitos econômicos dos quais sua mãe foi sistematicamente excluída."[9]

9.Ver https://www.galleriesnow.net/shows jacolby-satterwhite-blessed-avenue/.

drawings of utilitarian objects, that were both a symptom of as well as a palliative for his mother's psychological condition, are traced and rendered into 3D objects using the animation software Maya. Intended as the final send-off to a matriarchal memory, the single-channel music video *Blessed Avenue* currently on view at the Gavin Brown's Enterprise, NYC, is accompanied by an array of merchandise modeled after Patricia's drawings, dispensed from a 'souvenir shop', labeled simply "Pat's". The art historian and curator Jack McGrath in the accompanying exhibition text explain, "It leverages a son's cultural capital to drive the economic circuits from which his parent was systematically excluded."[9]

The realization of Patricia's designs in this manner seems to be a posthumous reparative gesture towards a discriminatory past, a fitting memorial to the memory of a Black, working-class mother who always dreamed of having a QVC line. Patricia's legacy thus revived, supplies the oneiric, hedonistic setting for small cabals of libertines engaged in a laissez-faire of fantasies and desires. The avatars populating these digital dioramas are characterized by a degree of fungibility suitable to the orgiastic rites and sadomasochistic rituals that they partake of, experiences that are often attended by a surrender of agency and individuality. Set to the tune of acid house with incorporated bits from Patricia's acapella compositions, the gyrating bodies, enchained to larger apparatuses with placenta-like contraptions, appear to power this micro-universe through their bacchantic labors. Towards the end of the video, the voguing assemblages leave their bondage-factory-cum-arcade-like confines to do an aerial recce of a post-diluvian world, heralding a queer time.

9. See https://www.galleriesnow.net/shows/jacolby-satterwhite-blessed-avenue/.

A realização dos desenhos de Patricia dessa forma parece ser um gesto reparador póstumo que aborda um passado discriminatório, um memorial pertinente à memória de uma mãe negra da classe trabalhadora que sempre sonhou ter sua própria linha de produtos na cadeia de lojas QVC. O legado de Patricia, revivido dessa forma, oferece um cenário onírico e hedonista para pequenas quadrilhas de libertinos praticando um *laissez-faire* de fantasias e desejos. Os avatares que povoam esses dioramas digitais se caracterizam por um certo grau de fungibilidade adequado aos ritos orgíacos e rituais sadomasoquistas de que se servem, experiências que são, muitas vezes, produto de uma entrega, uma abdicação da própria soberania e individualidade. Ao som de *acid house* com a adição de trechos das composições *a capella* de Patricia, os corpos que giram, presos a aparatos maiores por meio de dispositivos que parecem placentas, parecem estar gerando eletricidade para esse microuniverso com seus trabalhos bacanálicos. Mais para o final do vídeo, as engrenagens dançantes saem dessa espécie de fábrica-de-*bondage*-e-arcada e fazem um reconhecimento aéreo de um mundo pós-diluviano, anunciando uma era *queer*. Ao prospectar o repertório de sua mãe em busca de tropos que possam participar da inauguração de futuridades *queer* baseadas em mitologias fabuladas, o artista se utiliza de uma arqueologia criativa que prefere "afetos positivos" como idílios, sonhos molhados, recordações de prazeres e toques para forjar uma conexão com o passado. Essa relação erótica com o que já foi, um modo sensual e tátil de apreender a história que vislumbra algo para além das abordagens canônicas e "científicas" é o que Freeman chama de "eroto-historiografia"[10].

10. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

In mining his mother's repertoire for tropes that can aid the inauguration of queer futurities grounded in fabulated mythologies, the artist employs a creative archaeology that favors "positive affects" such as idylls, wet dreams, recollections of pleasures and touches to forge a link to the past. This erotic relationship with the bygone, a sensuous, tactile mode of apprehending history that looks beyond predominant canonical and "scientific" approaches, is what Freeman terms "erotohistoriography"[10].

Erotohistoriography permits us to perceive time in nonlinear, anachronistic, non-genealogical ways, thereby admitting the possibility of alternate modes of sociality and intimacy disavowed by the extant heteronormative codes and chronobiopolitics. It illuminates alternate pathways to a productive partnership with the past that does not proceed by arm-twisting it into submission, or rely on negative figurations such as wounds and melancholia, but attempts instead, to formulate deliciously queer modalities of thinking with the past. This then has been the modest undertaking of this text. Why disadvantage ourselves by resisting the infinite cunning of the Sirens' song? Why not allow ourselves to give into its sweet call and turn to look back upon the past for what might be gleaned there? Why not stay with the Sirens awhile and learn to befriend them.

10. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

A eroto-historiografia nos permite uma percepção do tempo não-linear, anacrônica e não-genealógica, assim admitindo a possibilidade de modos alternativos de socialização e intimidade renegados pelos códigos e cronobiopolíticas heteronormativos existentes. Ela ilumina caminhos alternativos a uma parceria produtiva com o passado que não pretende dominá-lo e nem lança mão de figurações negativas como feridas e melancolia, mas, sim, tenta formular modalidades deliciosamente *queer* de pensar com o passado. Esta foi, então, a modesta empreitada deste texto. Por que deveríamos nos diminuir, resistindo à sagacidade infinita do canto das sereias? Por que não nos permitir deixar levar por seu canto maravilhoso e olhar para trás, querer vislumbrar o que o passado tem a oferecer? Por que não passar um tempo com as sereias e aprender a cultivar uma amizade com elas?

ANDREAS TROBOLLOWITSCH

Compositor, intérprete e artista sonoro e de instalação, residente em Viena. Andreas trabalha nas áreas de composição eletroacústica e improvisação, e compôs para dança, teatro, cinema e rádio. Baseando-se em sistemas de rotação, vibração e feedback, ele usa em especial objetos do cotidiano modificados, ventiladores preparados e instrumentos de cordas. Recentemente, tem se concentrado em composições conceituais, instrumentos musicais de autodesenvolvimento, instalações de desenhos e sons. Interessado na dicotomia entre o intelectual e o físico, ele inclui aspectos visuais, espacialidade, movimento e o modo como eles se relacionam com o som. Tem CD e DVD lançados pelos selos e gravadoras schraum (Berlim), discos Monotype (Varsóvia), cronica records (Porto) e Filmarchiv Austria (Viena). Já se apresentou em festivais e espaços europeus, asiáticos, norte-americanos e da América Latina.

Vienna-based composer, performer and sound- and installation artist. He works extensively in the fields of electroacoustic composition and improvisation and has composed for dance, theatre, film, and radio. Based on rotation, vibration and feedback systems, he uses mainly modified everyday objects, prepared fans and string instruments. Recently he has been focusing primarily on conceptual compositions, self-developed musical instruments, sound and drawing installations. Interested in the dichotomy of the intellectual and the physical, he includes visual aspects, spatiality, movement, and the way that they relate to sound. He has CD and DVD-releases on schraum (Berlin), Monotype records (Warsaw), cronica records (Porto) and Filmarchiv Austria (Vienna). He has performed and exhibited at European, Asian, North, Central and South American venues and festivals.

CINTHIA MENDONÇA

Artista e pesquisadora. Atuou como bailarina e diretora teatral, é mestra em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e hoje cursa o doutorado em Práticas Artísticas Contemporâneas pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. O seu trabalho está focado na estética do universo rural pós-industrial, na relação entre pessoas e objetos técnicos, explorando temas como animismo e resiliência.. Apresentou seus trabalhos artísticos em países da América Latina, da Europa e cidades nos Estados Unidos. Vive na Serra da Mantiqueira, onde é diretora da Silo – Arte e Latitude Rural, uma organização da sociedade civil que se dedica a acolher e a difundir projetos culturais em zonas rurais, que oferece residências artísticas, laboratórios de experimentação cidadã, e se consolida como um espaço de arte, ciência e tecnologia.

Artist and researcher. She has worked as a dancer and theater director, has a Master Degree in Visual Arts at the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro and is currently a Ph.D. candidate in Contemporary Artistic Practices in the State University of Rio de Janeiro. Her work focuses on the aesthetics of the post-industrial rural universe, on the relationship between people and technical objects, exploring themes such as animism and resilience. She has presented her artwork in countries of Latin America, Europe and cities in the United States. She lives in Serra da Mantiqueira, where she coordinates Silo – Arte e Latitude Rural, a civil society organization which is dedicated to hosting and disseminating cultural projects in rural areas, offering artistic residences, laboratories for citizen innovation, constituting itself as a space for art, science, and technology.

ALOIS YANG

Artista digital, designer de interações, músico experimental e produz obras que exploram a relação e a interação entre pessoas, sons e meio ambiente. Seus trabalhos são influenciados tanto por referências científicas quanto pela imperfeição da compreensão humana sobre a natureza. Ele supera a separação entre formas artísticas e gêneros com uma abordagem integrativa e criativa, utilizando um escopo amplo de mídias, desde instalações interativas a protótipos especulativos e performance audiovisuais. As interações nas obras de Yang acontecem não apenas na realidade objetiva, mas também em experiências íntimas e projeções imaginativas – o que inclui sobrevoar entre temas variados como funcionamento cerebral, expressão facial, realidades micro/macro, tempo e espaço virtuais, luz estrelar, apocalipse e o início do universo. Nasceu em 1986 em Dax, na França, cresceu em Taiwan e hoje reside em Praga, na República Tcheca.

Media artist, interaction designer and experimental musician who produces work that explores the relation and interaction between people, sound, and the external world. His work is influenced both by scientific reference and human imperfection of understanding the nature. He overcomes the separation of art forms and genres with an integrated creative approach. He uses a wide range of media, from interactive installation to speculative design prototype and live audio-visual performance. Interaction in Yang's work takes place not just in objective reality, but also inside of intimate experience and imaginative projection. This includes traveling among such varied subjects as brain function, facial expression, micro/macro realities, virtual time-space, starlight, apocalypse, and the beginning of the Universe. Born in 1986 Dax, France, raised in Taiwan, now based in Prague.

CAROLINA NÓBREGA

Artista. Sua principal área de atuação é a dança contemporânea, mas seus trabalhos também trafegam pelas artes visuais (fotografia, vídeo, performance, instalação) e a literatura. Há dois anos seu treinamento corporal é o boxe, o qual tem emergido como efeito colateral em suas criações em dança. Dedica-se à produção em formatos horizontalizados como coletivos, parcerias, residências e plataformas de criação artísticas. Alguns de seus trabalhos individuais são o solo *estudo patético de embate contra o solipsismo e a apatia* (2015-2016) e a performance *3 assaltos ou delação* (2016). Em 2015, em parceria com Pontogor, concebeu e performou a instalação *pois ainda agora vocês me olham, mas nunca me veem*. Em 2016, em parceria com Thaís Di Marco, coordenou o projeto *Dança Útil ou Guerrilha Coreográfica – Viva Los Caracoles!*. É co-fundadora e integrante do Coletivo Cartográfico (desde 2011) e do Grupo do Trecho (desde 2007), concebendo e atuando em todos os seus trabalhos (carolinanobrega.com). Nasceu em 1986 e vive em São Paulo.

Artist. Her main area is contemporary dance, although her works also navigate through visual arts (photography, video, performance, installation) and literature. For the last two year, her physical training has been boxing, which shows itself as a side effect in her creations in dance. Her poetic processes happen mainly in horizontal formats as collectives, partnerships, artist-in-residence and other platforms of artistic creation. Some of her individual works are her solo *pathetic study on clash against solipsism and apathy* (2015-2016), and her performance *3 assaults ou accusation* (2016). In 2015, partnering with Pontogor, she conceives and performs the installation *thus even now you look at me, but you never see me*. In 2016, Carol coordinated the project *Useful dance or choreographic guerrilla - viva los caracoles!*, in collaboration with Thaís Di Marco. She is co-founder and member of Coletivo Cartográfico (since 2011) and of Grupo do Trecho (since 2007), conceiving and acting in all of their works (carolinanobrega.com). She was born in 1986, and currently lives in São Paulo.

EDGAR CALEL

Artista Maya kaqchikel. Eu sou daqui, do lugar onde os avôs e as avós semearam esses conhecimentos. Sou um semeador de milho. Pertenço ao grupo de pessoas que mantiveram o fogo no sangue. Sou uma criatura que escreve tudo o que observa, escuta e sente. Sou osso. Sou pele. Sou quem acende o fogo. Sou quem viaja para saudar os ancestrais. Sou aquele que oferece e dá em forma de fumo o incenso para o tempo presente. Sou aquele que leva frutas à beira do rio para ofertar sabores às pedras. Sou daqui, de onde a palavra está trabalhando. Sou quem também faz arte ancestral junto às práticas de arte contemporâneas. Nasci em 1987, na Guatemala.

Maya Kaqchikel artist. I'm from here, from where the grandfathers and grandmothers have sown this knowledge. I'm a corn sower. I belong to the group of people who kept the fire in the blood. I'm a creature who writes everything that he observes, listens and feels. I'm bone. I'm skin. I'm the one who lights the fire. I'm the one who travels to greet the ancestors. I'm the one who brings fruits to the river banks to offer flavors to the stones. I'm from here, from where the word is working. I'm the one who does ancestral art in conjunction with contemporary art. I was born in Guatemala, in 1987.

JOSÉ OLIVEIRA

Licenciou-se pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em Artes Plásticas-Pintura, pela mesma faculdade realizou o Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas. É co-fundador da Galeria Painel, co-fundador e membro do colectivo Rua do Sol sediado no Porto, membro da direcção do CCOP, onde é responsável pela área cultural, e membro do júri do concurso de cozinha As Três Rãs. Trabalha atualmente com Francisco Babo no Café CCOP, onde são empregados de mesa e chef's da cozinha Leosandro Vincitelli. No seu trabalho artístico tem vindo a pesquisar e a desenvolver propostas que abordam questões relacionadas com o mundo laboral, nos trabalhos mais recentes têm vindo a questionar o conceito de produção artística e da sua valorização. Nasceu em Braga, em 1986, vive e trabalha na cidade do Porto.

José is graduated in Plastic Arts-Painting from the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, by which he held also a Master's Degree in Contemporary Artistic Practices. Co-founder of Galeria Painel, co-founder and member of Rua do Sol collective, based in Porto, member of the CCOP's board of directors, where he is responsible for the cultural area, and a member of the jury of the kitchen contest The Three Frogs. He currently works with Francisco Babo at the CCOP Cafe, where they are waiters and kitchen chefs of Leosandro Vincitelli. Born in Braga, 1986, lives and works in the city of Porto. He has been researching and developing artistic proposals that address issues related to the world of work. In his most recent works, he has been questioning the concept of artistic production and its appreciation.

LEANDRO CÉSAR

Músico, compositor, criador e construtor de instrumentos musicais acústicos e esculturas sonoras. Desenvolve pesquisa focada na construção de novos instrumentos e músicas, em que o discurso e a expressividade se dão através do timbre. Trabalhou por seis anos com o grupo UAKTI na manutenção e restauração dos instrumentos do grupo, com qual já excursionou por todo Brasil e no exterior. Já atuou ao lado de Nuno Ramos, Tom Zé, Elomar, Benjamim Taubkin, Marco Antônio Guimarães, Marco Scarassatti, Lívio Tragtenberg, dentre outros. Tem cinco discos lançados dentre solos, parcerias e grupos que integra, além de se dedicar à atividade de arranjador e produtor musical. Durante os últimos anos, focou seu trabalho na construção de uma série de possibilidades sonoras, apropriando-se de universos distintos, buscando a conexão entre tecnologia arcaica e música contemporânea, e se fazendo valer dos conhecimentos técnicos da cultura popular por meio da utilização de grande diversidade de materiais.

Musician, composer, creator, and builder of acoustic musical instruments and sound sculptures. He develops a research focused on the construction of new instruments and music, in which speech and expressiveness happen through timbre. He has worked for six years with UAKTI group, in the maintenance and restoration of their instruments, with which he has toured all over Brazil and abroad. He has worked alongside Nuno Ramos, Tom Zé, Elomar, Benjamim Taubkin, Marco Antônio Guimarães, Marco Scarassatti, Lívio Tragtenberg, among many others. He has five albums released, among solos, partnerships, and groups he participates, besides dedicating himself to activities of arranger and music producer. During the last few years, he focused his work on the construction of a series of sound possibilities, appropriating different universes, seeking the connection between archaic technology and contemporary music, and making use of the technical knowledge of popular culture through the use of a great diversity of materials.

LENA JOHANNA REISNER

Curadora e escritora, interessada no papel da arte na sociedade, em sua relação com a história, a cultura, os processos científicos e a existência em termos mais gerais. Licenciada em estudos culturais pela Universidade de Hildesheim, trabalha atualmente como curadora assistente na Kunstraum Kreuzberg/Bethanien e como curadora da Galerie im Turm, Berlim. Suas curadorias de exposições recentes incluem Creatures of the Mud, em Westfälischer Kunstverein (2016), e Capitalo, Chthulu, and a Much Hotter Compost Pile, na Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (2018), as quais investigam a relação entre arte, pensamento crítico e ecologia. Sua preocupação contínua com questões de mudança climática e ambientalismo se manifesta em uma série de projetos solo na Galerie im Turm com artistas como Naufus Ramírez-Figueroa, Gil Delindro e Antje Majewski em 2018-2019. Lena Johanna Reisner foi curadora do programa Schloss Ringenberg e trabalhou no Van Abbemuseum, dOCUMENTA (13) e KOW. Nasceu em 1987, em Colônia, atualmente vive e trabalha em Berlim.

Curator and writer interested in the role of art in society, its relationship with history, culture, scientific processes and the living more in general terms. With a degree in cultural studies from the University of Hildesheim, she currently works as a curatorial trainee for Kunstraum Kreuzberg/Bethanien and as a curator for Galerie im Turm, Berlin. Recent exhibitions include Creatures of the Mud at Westfälischer Kunstverein (2016) and Capitalo, Chthulu, and a Much Hotter Compost Pile at Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (2018), both of which investigate the relationship of art, critical thinking and ecology. Her continuous concern with matters of climate change and environmentalism manifests in a series of solo projects at Galerie im Turm with artists such as Naufus Ramírez-Figueroa, Gil Delindro and Antje Majewski in 2018-19. Lena Johanna Reisner was a curatorial fellow in the Schloss Ringenberg programme and has worked for Van Abbemuseum, dOCUMENTA (13) and KOW. Born in 1987, Cologne, currently lives and works in Berlin.

ADWAIT SINGH

Curador independente, residente em Nova Delhi e ex-editor assistente da *TAKE* na revista de arte. Seu trabalho como pesquisador-curador com frequência sobrevoo por dentro e por fora de áreas de investigação como formação de subjetividade, gênero e sexualidade, pós-humanismo, tecnogênese contemporânea e ecofeminismo. Logo depois de completar sua graduação na Goldsmiths, ele aproveitou a oportunidade para fazer parte da Bienal de Estudantes, e desde então conceituou diferentes projetos de arte e workshops para/com alunos de várias faculdades de arte e universidades do país. Suas curadorias recentes incluem uma exposição coletiva intitulada 'G/rove', (em fevereiro de 2017), na Latitude 28, em Nova Delhi, que examinou o imperativo mitopoético das modalidades não antropocêntricas de compartilhamento de planetas, e 'Caressing History' (de abril-maio de 2018), que investiga a possibilidade de uma historiografia baseada no corpo, na Shrine Empire Gallery, Nova Delhi. Nasceu em Nova Delhi em 18 de dezembro de 1992.

An independent curator based in New Delhi and the former assistant editor of *TAKE* on art magazine. His work as a scholar-curator frequently weaves in and out of areas of inquiry such as subjectivity formation, gender, and sexuality, posthumanism, contemporary technogenesis and ecofeminism. Shortly after completing his education at Goldsmiths, he seized the opportunity to be part of the Students' Biennale, and has since conceptualized different art projects and workshops for/with students from various art colleges and universities in the country. Recent curations include a group exhibition entitled 'G/rove' (Feb, 2017) at Latitude 28, New Delhi, that examined the mythopoetic imperative of non-anthropocentric modalities of planet sharing, and 'Caressing History' (April-May, 2018) that investigates the possibility of a body-based historiography at Shrine Empire Gallery, New Delhi. He was born in New Delhi on December 18, 1992.

AGNIESZHA GRATZA

Escritora, crítica de arte, performer. Seus escritos sobre arte, performance e cinema apareceram em revistas e jornais de arte contemporânea, incluindo artforum.com, frieze, ArtReview e Financial Times. Como alguém que já pertenceu à academia, ela também publicou artigos sobre a história intelectual e cultural da Renascença enquanto pesquisava e lecionava nas universidades de Oxford, Edimburgo e Queen Mary, em Londres. Sua escrita poética muitas vezes deriva da performance e das artes da ação. No contexto de várias residências, ela fez experimentos com exercícios de rememoração de sonhos e de atenção prolongada, organizou salões de leitura e produziu obras de arte comestíveis usando açafrão. Mais recentemente, ela vem explorando a natação como uma espécie de meditação e uma investigação estética.

Writer, art critic, performer and researcher. Her writings about art, performance and film have appeared in contemporary art magazines and newspapers, including artforum.com, frieze, ArtReview and the Financial Times. A lapsed academic, she has also published articles on the subject of Renaissance intellectual and cultural history while researching and teaching at the universities of Oxford, Edinburgh and Queen Mary, London. Her more creative writing often stems from live art and performance. In the context of various residencies, she has experimented with dream recall and sustained attention exercises, hosted reading-drinking salons, and made edible artworks using saffron. More recently, she has been exploring swimming as a species of meditation and an aesthetic pursuit.

CHICO DUB

Curador com foco em música experimental, música de vanguarda e arte sonora. É idealizador e curador do Novas Frequências, festival realizado desde 2011 que integra a rede ICAS, um network internacional que compreende mais de 30 festivais de sons avançados. Além do Novas Frequências, considerado o principal festival sul-americano em seu nicho, já realizou curadorias para: Red Bull Music Academy SP (2017), Revisitando Smetak (Rio, 2017), Hobra - Residência Artística Holanda Brasil (Rio, 2016), Pulso (SP, 2016), Dia da Música (Rio, 2015), Eletronika (BH, 2013-2015), SESI Cultura Digital (Rio, 2014-2015), Sónar São Paulo (2012), além das séries Invasão Paraense e Invasão Baiana para os CCBBs de Brasília, SP e Rio (2012, 2014 e 2015). Atualmente, Chico Dub é um dos curadores e gerentes de projetos do Coincidência, um programa de intercâmbios culturais entre a Suíça e América do Sul desenvolvido pelo instituto suíço Pro Helvetia.

Curator with a focus on experimental music, avant-garde music and sound art. He is the founder and curator of Novas Frequências, a festival held since 2011 that integrates the ICAS network, an international network comprising more than 30 advanced sound festivals. In addition to the Novas Frequências, considered the main South American festival in its niche, he has already held curatorships for: Red Bull Music Academy SP (2017), Revisiting Smetak (Rio, 2017), Hobra - Artist-in-Residence Brazil Netherlands (Rio de Janeiro, 2015), Eletronika (BH, 2013-2015), SESI Digital Culture (Rio, 2014-2015), Sónar São Paulo (2012), in addition to the series Invasão Paraense and Invasão Baiana for the CCBBs of Brasília, SP and Rio (2012, 2014 and 2015). Currently, Chico Dub is one of the curators and project managers of Coincidência, a program of cultural exchanges between Switzerland and South America developed by the Swiss institute Pro Helvetia.

Artistas curadores *Artists-curators*
Cinthia Mendonça e Andreas Trobollowitsch

Residentes *Residents*
Alois Yang, Carolina Nóbrega, Edgar Calel, José de Oliveira
Leandro César, Lena Johanna Reisner

Edição e organização *Edition*
Cinthia Mendonça

Projeto gráfico *Graphic design*
Ana C. Bahia

Textos críticos *Essays*
Adwait Singh, Agnieszka Gratza e Chico Dub

Tradução *Translation*
Maíra Mendes Galvão

Fotografias *Photographies*
Carolina Nóbrega, Cinthia Mendonça, Edgar Calel, Felix Blume, José Oliveira, Leandro César, Leonardo Avelino, Lena Johanna Reisner

Produção local *Local producers*
Meire Alves, Violeta Pavão

Agradecimentos *Acknowledgments*
AMAR - Agência do Meio Ambiente de Resende, Alex Vervuurt, Bert Vervuurt e Wander Paes da Mini Cervejaria Elbers, ICMbio (Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade), Leandro Silva, Leonardo Cândido, Parque Nacional do Itatiaia, Pousada NaMataCabana e Thiago Santos.

Links (vídeos)

artilharia | artillery
https://vimeo.com/262543570

o assassinato é um trabalho ou ela deveria saber quando parar
murder is a job or she should have known better when to stop
https://vimeo.com/262604971

cólera ou o jeito mais idiota de conseguir o óbvio
cholera or the stupidest way of achieving the obvious
https://vimeo.com/262484571

M539

Mendonça, Cinthia (ed.); Resiliência: Residência Artística 2018. 1ª edição. Resende-RJ: Silo - Arte e latitude Rural, 2018.

188p. : ils, 14,2 x 17,7 cm
ISBN: 978-85-54112-00-4

1. Arte Contemporânea 2. Residência artística
3. Performance 4. Arte sonora 5. Resiliência. I. Título

CDD: 700

Realização | Realization

SILO
ARTE E
LATITUDE
RURAL

Patrocínio| Sponsorship

FORDFOUNDATION

Parceria | Partnership

Parque Nacional do Itatiaia

www.silo.org.br/residencia
www.silo.org.br/en/residencia

Publicação composta com as famílias TheSans e TheSerif, capa em papel Kraft 300g/m² e miolo nos papéis Pólen Bold 70g/m² e Couché Fosco 115g/m². Tiragem de 500 exemplares impressa pela Formato Artes Gráficas, no mês de julho de 2018, em Belo Horizonte.