

Ilê Sartuzi

Santos, SP, 1995 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Artista Selecionado do Prêmio PIPA 2021

Santos, Brazil, 1995 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 Shortlisted Artist

ilesartuzi.com

Ilê Sartuzi's research involves sculptural objects, mapped video projections, installations and theatrical plays addressing issues related to the idealized image of the body, often fragmented or constructed from different parts; but also the absence of this figure in proto-architectural and digital spaces. The interest in the dramatic arts in recent years has given theatricality to objects that are animated by mechanical movements and interpret dramaturgies and choreographies.



"cabeça oca espuma de boneca", 2019, peça teatral sem atores, 43'00" aprox. // **"hollow head doll's foam"**, 2019, theatrical play without actors, 43'00" aprox.



"cabeça oca espuma de boneca", 2019, peça teatral sem atores, 43'00" aprox. // **"hollow head doll's foam"**, 2019, theatrical play without actors, 43'00" aprox.

A pesquisa de Ilê Sartuzi envolve objetos escultóricos, projeções de vídeos mapeadas, instalações e peças teatrais abordando questões relativas à imagem idealizada do corpo, muitas vezes fragmentado ou construído a partir de diferentes partes; mas também a ausência dessa figura em espaços arquitetônicos e digitais. O interesse pelas artes dramáticas nos últimos anos conferiu uma teatralidade para os objetos que são animados por movimentos mecânicos e interpretam dramaturgias e coreografias.

Nada acontece Nothing Happens

Pollyana Quintella

Ilê Sartuzi (1995, São Paulo) is an artist interested in ambiguous vitalities, (in) animate objects, bodies and subjectivities that are shaped by technology, nonsensical dramas, impossible dialogues, perishable sculptures, crude choreographies, hollow representations, flaws and flaccidity. They are images and machinery that prompt us to draw some parallels in search of similarities and differences.

vedetes [vedettes], 2017. A latex mask molded from the face of a mannequin is mounted on a stand. Its mouth opens and closes with the help of a small motor, while videos of women's mouths are projected onto it. It is too mechanical a creature to awaken any empathy. It tends to sound stupid, useless, or delirious even though it can harbor our multiple fantasies. I don't know what it says and its ineffectiveness bothers me. Mannequin, motor, vedette. The components are stripped of singularity; rather, they correspond to the shallowness and superficiality of something that is purely exterior. Mannequin, motor, diva: a double, avatar, generic mannerism of what humanity is. It's not the image of a body, but the body of an image that is clichéd par excellence.

It is worth recalling the fascination surrounding the mannequin, machine-like composites and monstrous figures that populated the early decades of the twentieth century. From the mannequins by Eugène Atget, Jindřich Štyrský and Iwao Yamawaki to Raoul Hausmann's mechanical hybrids or Hans Bellmer's perversions, the psychological effects of war and industrial capitalism were already manifested in a play of reality and fiction, combining at one and the same time the traumatic scenes of disfigured soldiers and the subjective consequences of technological progress. But if at that time people's imagery about mechanical figures was still centered on a clear relationship of opposition (the idea of *us-versus-them* is explicit in science fiction classics from E.T.A. Hoffmann and Mary Shelley to Karel Capek and Isaac Asimov), here the artist invites us, in the light of his time, to reposition these terms – neither Promethean promise nor spectacular threat of the destruction of humankind. Given the circumstances of a post-human capitalism whose transgenic reality exceeds any binaries, Sartuzi tensions the relations between naturality and artificiality without aiming to dissociate them (thereby avoiding any moralizing perspective on these topics). At the same time, he is not interested in being restricted to a presentism circumscribed by the here-and-now, while dialogue with a certain tradition is a constant that adds different dimensions to his output.

One manifest example of this is *Arnold Schwarzenegger* (2018-2019). A cutout sheet of expanded PVC presents the merged form of four poses taken by the actor and bodybuilder after whom the work is named. The image of each of the poses is projected separately on this amorphous silhouette, making us piece together the exhibitionist movements. Sartuzi explores the echo of the ideal of the Hellenistic – Herculean – body present in this type of bodybuilding, revealing the body as a technological artefact continually negotiating and constructing, scrutinizing tensions between sculpture, image, and modeling. If the aesthetic precepts of Classical Antiquity were about making man the measure of the

vedetes, 2017. Uma máscara de látex moldada a partir do rosto de um manequim é fincada sobre um suporte. Sua boca abre e fecha com a ajuda de um pequeno motor, enquanto vídeos de bocas femininas são projetados sobre ela. Trata-se de uma criatura demasiado mecânica para ser capaz de gerar empatia. Tende a soar estúpida, inútil ou delirante, embora possa abrigar nossas inúmeras fantasias. Não entendo o que ela fala e sua ineficiência me importuna. Manequim, motor, vedete. Os componentes estão destituídos de singularidade, antes correspondem à lisura e superficialidade daquilo que é puro-exterior. Manequim, motor, vedete: dublê, avatar, cacoete genérico do que seja a humanidade. Não é a imagem de um corpo, mas o corpo de uma imagem clichê por excelência.



"Arnold Schwarzenegger", 2018-2019, projeção de vídeo sobre chapa de PVC expandido e ferro, 193 × 106 cm (sem projetor) // **"Arnold Schwarzenegger"**, 2018-2019, video projection on expanded PVC plate and steel, 193 × 106 cm (+ projector)

"sem título (vedetes)", 2017, máscara de látex, pedestal de microfone, ferro, servomotor, arduino, projetor, dimensões variáveis // **"untitled (vedettes)"**, 2017, latex mask, pedestal, iron, servomotor, arduino, projector, variable dimensions



"wedding", 2019, gelatina de prata, 29 × 38 cm (cada) // **"wedding"**, 2019, gelatin silver print, 29 × 38 cm (each)



universe, then Arnold Schwarzenegger's poses are a caricature of a project for manhood rooted, among other things, in an investment in self-design. The classical repertoire is dissected by irony and profanity until it is propelled into contact with mass culture and the celebrity phenomenon, testing the limits of high and low culture. By overlapping of actor's silhouettes, Sartuzi ends up also making the figure grotesque and monstrous, turning him into a cyborg-device of himself. In fact, if in the imagery erected by mainstream twentieth century cinema all manner of anthropomorphic monsters had the effect of reflecting widespread racism, heightened aversion to difference and manifold insecurities surrounding the vulnerability and malleability of bodies in mutation, what is presented here is the idea that the obsessive normativity of the ideal body itself borders on the misshapen and aberrant.

The interweaving of artifice and nature, added to matters concerning the very history of art, is also seen in other moments. *pele (braço_tripé)* [skin (arm_tripod)], made of latex, refers to the motif of "The Three Graces" and other triple figures whose role was, alongside their mythological content, to enable the artist to exhibit his virtuosity by exploring variations on a theme within a given composition – like an anachronistic 3D version that captures different sides of the same surface – while corresponding to the ambition of a sovereign all-seeing spectator. Meanwhile, *coluna (cabeças)* [column (heads)], which alludes directly to Brancusi's program, makes modular manufacturing look like a crude, failed, violent enterprise. Just like Pygmalion, who falls in love with the statue he has sculpted in his attempt to reproduce the ideal woman, or the bunches of grapes painted by Zeuxis, so real that the birds try to eat them, as Pliny the Elder tells us, the latex that is a constant in Sartuzi's work comes close to the flaccidity of skin, and, just like the living matter, is inevitably doomed to perish.



"Pernas (Arnold)", 2019-2021, impressão digital em PVC expandido e ferro, 56 × 93 × 28 cm // **"Legs (Arnold)"**, 2019-2021, digital print on expanded PVC plate and steel, 56 × 93 × 28 cm

Yet in all these cases, unlike the classical urge, the point at which art and reality coincide is not in the success or effectiveness of a possible program, but in the rawness inherent to failure. The flaw is situated as refusal, imposture and impossibility, but also as a purposeful way out and an inventive resource. It is not unusual to experience a sense of malaise when looking at these bodily fragments. Our urge to fill them with subjectivity and imagination exceeds any capacity to sustain the precariousness they imply. Just as they present an absence and remain unfinished, they also operate as disturbing fetishes.

This is one significant aspect of Sartuzi's work: the paradoxical negotiation between flaw and rigor. Despite constantly pointing to fractures and cracks, his objects are marked by a degree of economical refinement, which lends them a precision of their own. Wires, cogs, motors, tripods, among other supports, are considered in detail in the calculation of the works, breaking down any separation between structure and content or scene and

Lembremos da fascinação em torno de manequins, compostos maquímicos e figuras monstruosas que atravessaram as primeiras décadas do século XX. Dos manequins de Eugène Atget, Jindřich Štyrský e Iwao Yamawaki, aos híbridos mecânicos de Raoul Hausmann, ou às perversões de Hans Bellmer, os efeitos psicológicos da guerra e do capitalismo industrial já se manifestavam num jogo entre realidade e ficção, conjugando a um só tempo as cenas traumáticas de soldados desfigurados e as consequências subjetivas dos avanços tecnológicos. Mas se naquela altura o imaginário em torno das figuras mecânicas ainda centrava-se numa clara relação de oposição (o contraponto nós versus eles está explicitado em clássicos de ficção científica que vão de E.T.A. Hoffmann e Mary Shelley à Karel Capek e Isaac Asimov), aqui o artista nos convida, à luz de seu tempo, a reposicionar tais termos – nem promessa prometética, nem ameaça espetacular de destruição da humanidade. Dadas as circunstâncias de um capitalismo pós-humano, cuja realidade transgênica excede qualquer binarismo, Sartuzi estressa as relações entre naturalidade e artificialidade sem buscar dissociá-las (o que o afasta, conseqüentemente, das perspectivas moralizantes em torno desses tópicos). Por outro lado, também não lhe interessa encerrar-se num presentismo estreitado pelo aqui-e-agora, e o diálogo com certa tradição é uma constante que adiciona outros ângulos à sua produção.

Um evidente exemplo disso é *Arnold Schwarzenegger* (2018-2019). Um recorte de uma chapa de PVC expandido apresenta a forma fundida de quatro poses do ator e fisiculturista que dá nome à obra. Sobre tal silhueta informe, a imagem de cada uma das poses é projetada separadamente, nos fazendo decupar as movimentações exibicionistas. O artista explora o eco do ideal de corpo helenístico – herculano – presente no bodybuilding do fisiculturismo, dando a ver o corpo enquanto dispositivo tecnológico continuamente negociado e construído, esmiuçando tensões entre escultura, imagem e modelagem. Se na Antiguidade Clássica os preceitos estéticos tratavam por tomar o homem como medida do universo, as poses de Arnold Schwarzenegger são a caricatura de um projeto de masculinidade cujo investimento no self-design é um dos cernes. Ironia e profanação esgarçam o repertório clássico até que seja possível esbarrar na cultura de massa e no fenômeno das celebridades, atritando o que se considera alta e baixa cultura. Ao sobrepor as silhuetas do ator, Sartuzi acaba por torná-lo também uma figura grotesca e monstruosa, ele próprio aparelho-ciborgue de si. Aliás, se no imaginário erigido pelo cinema mainstream do século XX toda a sorte de monstros antropomórficos tendeu a refletir um racismo generalizado, uma considerável aversão à diferença e inseguranças diversas em torno da vulnerabilidade e maleabilidade dos corpos em mutação, o que se apresenta é que a normatividade obsessiva do corpo ideal não está tão longe assim do que é disforme e aberrante.

Ilê Sartuzi (1995, São Paulo) é um artista interessado em vitalidades ambíguas, objetos (in)animados, corpos e subjetividades moldados tecnologicamente, dramaturgias 'nonsense', diálogos impossíveis, esculturas perecíveis, coreografias toscas, representações ocas, falha e flacidez. Diante de suas imagens e engrenagens, somos levados a traçar alguns paralelos, buscando aproximações e divergências.



"t.girls (standing)", 2019, pernas de manequim, ferro e dobradiças, 132 × 126 × 132 cm // **"t.girls (standing)"**, 2019, mannequin legs, steel, 132 × 126 × 132 cm



"discussão I", 2021, projeção de vídeo sobre manequins, cama. Em colaboração com Lucienne Guedes e Silvio Restiffe // **"discussion I"**, 2021, video projection on mannequins, bed. In collaboration with Lucienne Guedes and Silvio Restiffe

"retrato de costas", 2020, gelatina de prata, 19 × 28,3 cm // **"portrait from behind"**, 2020, gelatin silver print, 19 × 28.3 cm

Vista da exposição "A. E A de novo." no auroras, São Paulo, 2021 // Installation view of the exhibition "A. And A Again" at auroras, São Paulo, 2021

backstage. What they reveal is the efficiency of failure. As Beckett teaches us, what matters is not just failing, but failing better. And failure can come in all shapes and sizes. In *cabeça oca espuma de boneca* [hollow head doll's foam] — a play without actors staged in 2019 that could be considered a landmark in this experimentation — anthropomorphic figures topple over and break apart. A latex body seems to be disjointed. The mechanical movement of a mouth is out of sync with the recording of its speech. The projection of an actress's face on a mannequin remains defective. Incessant repetitions and loops bring method and dementia, machinery and delirium, closer together. Fragmented, broken dialogues reflect the audience's own fitful attention and rebuff any notion of unity and linearity in a quest for a diffuse experience that calls for the viewer to actively engage as an editor with what they see and hear. A call for a certain opacity of language remains even as we are presented with the fantasy of a sovereign apprehension of the work.

It is this incompleteness that ends up indicating the things as characters of themselves – doubles to be broken down and regarded with mistrust. It is not by chance that theatricality is a constant in this artist's work. Everything is scene, even when there is no dialogue at all, because the setting is always a space of *appearances*. In the library of *auroras*, a 1950s modernist house where Sartuzi held his last exhibition, a curtain opens and closes incessantly, but no show is announced. It is in this in-betweenness

O entrelaçamento entre artifício e natureza, somado a questões concernentes à própria História da Arte, também se manifesta em outros momentos. *pele* (braço_tripé), feito de látex, faz menção ao motivo das três graças e demais figuras tríplices, que tiveram o papel, para além do conteúdo mitológico, de permitir que o artista exibisse sua virtuosidade ao explorar variações de um mesmo tema dentro da composição — como uma versão 3D anacrônica que captura diversos lados de uma mesma superfície —, além de corresponder à ambição de um soberano espectador-que-tudo-vê. Já *coluna* (cabeças), cuja menção direta é ao programa brancusiano, faz a produção industrial modular parecer um empreendimento tosco, arruinado e violento. Tal qual Pigmaleão, que se apaixona pela estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal; ou os cachos de uva pintados por Zêuxis, tão reais que os passarinhos ousavam bicá-los, conforme narrara Plínio, o Velho, o látex constante de Sartuzi busca aproximar-se da flacidez própria da pele e, assim como a matéria viva, está necessariamente fadado a perecer.

Em todos esses casos, porém, diferente da ambição clássica, o ponto em que obra e real coincidem não está no êxito e na eficácia de um programa possível, mas na crueza própria do fracasso. A falha situa-se como recusa, impostura e impossibilidade, mas também saída propositiva e recurso inventivo. Não é raro experimentar uma sensação de mal-estar frente a esses fragmentos corpóreos. Nossa ânsia em preenchê-los de subjetividade e imaginação supera qualquer capacidade de sustentar a precariedade que implicam. Na medida que presentificam uma ausência e permanecem inacabados, operam também como fetiches perturbadores.

Eis um aspecto significativo da produção do artista: a negociação paradoxal entre falha e rigor. Apesar de apontarem fraturas e fendas a todo o tempo, seus objetos se caracterizam por certo apuro econômico, o que lhes rende uma precisão própria. Fios, engrenagens, motores, tripés, entre outros suportes, são detalhadamente considerados dentro do cálculo da obra, desfazendo qualquer separação entre estrutura e conteúdo; ou cena e bastidores. O que se percorre é a eficiência do fracasso. Como na lição beckettiana, o que importa é falhar, mas falhar bem. E o fracasso se apresenta de maneiras diversas. Em *cabeça oca espuma de boneca* — peça sem atores realizada em 2019 que pode ser considerada um marco dessa experimentação — figuras antropomórficas despencam e se fragmentam. Um corpo de látex aparenta estar desconjuntado. O movimento mecânico de uma boca está dessincronizado com o áudio de sua fala. A projeção do rosto de uma atriz sobre um manequim permanece imperfeita. Repetições e loops incessantes aproximam método e demência; engrenagem e delírio. Diálogos fragmentados e descontínuos refletem a própria atenção dispersa de seu público e recusam noções de unidade e linearidade em busca de uma experiência difusa que exige do espectador uma postura



"Dollhouse Gallery", 2020, tour virtual
www.dollhouse.gallery // **"Dollhouse Gallery"**, 2020, online Viewing Room
www.dollhouse.gallery

that the surrounding context begins to look staged and it is possible to find the hackneyed elements of the house – also transformed into a focus of attention – odd. In the bedroom, a male and female mannequin seated on a double bed discuss their relationship, but their fragmented dialogue only goes to reinforce the impossibility of any communication. Although it is crude, the scene conjures up an uncomfortable familiarity. There is no opposition between imitated and imitator, nature and artifice, reference and referent. Machinery, mannequins and miniatures act here to lay bare the artificiality and emptiness of whatever is taken as natural or human, showing its fictional dimension. In other words, the work of Ilê Sartuzi continually rearranges subject and object. Objectifying the body, subjectifying things, not to save anything, but perhaps to cleanse and rescue the clichés from their debris, defunctionalizing anecdotes... until nothing happens.

de editor ativo diante daquilo que ouve e vê. Ante a fantasia de uma apreensão soberana da obra, resta a reivindicação de certa opacidade da linguagem.

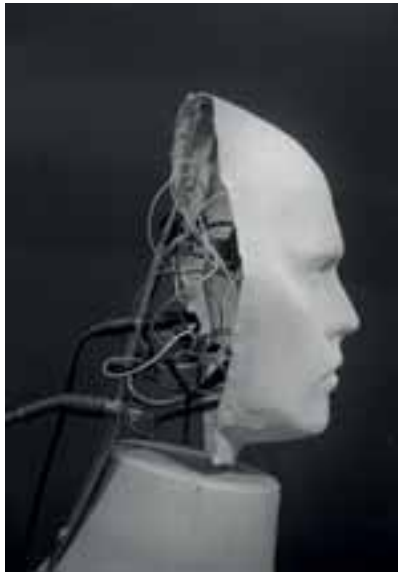
É tal incompletude que termina por apontar as coisas como personagens delas mesmas – duplos a serem descarnados e desconfiados. Não à toa a teatralidade é uma constante nesta produção. Tudo é cena, mesmo que não haja diálogo algum, pois o que se ronda é um espaço de aparência. Na biblioteca do *auroras*, uma casa modernista dos anos 1950 onde o artista fez sua última exposição, uma cortina abre e fecha continuamente, mas nenhum espetáculo se anuncia. É nesse entremeio que o contexto ao redor começa a parecer encenado, e vai sendo possível estranhar as banalidades da casa, que também se converte em foco de atenção. No quarto de dormir, dois manequins de homem e mulher sentados na cama de casal discutem a relação, mas o diálogo fraturado reforça uma comunicação impossível. Apesar de tosca, a cena produz em nós uma desconfortável familiaridade. Não há oposição entre imitado e imitador, natureza e artifício, referência e referente. Engrenagens, manequins e miniaturas agem aqui para explicitar o caráter artificial e esvaziado do que é tido como natural ou humano, elucidando sua dimensão ficcional. Noutras palavras, a obra de Ilê Sartuzi refaz continuamente os arranjos entre sujeito e objeto. Objetificar o corpo, subjetivar as coisas, não para salvar coisa alguma, mas quem sabe limpar e esgarçar os clichés de seus escombros, desfuncionalizar as historinhas... até que nada aconteça.

"Night and Day", 2020, vídeo HD, cor, som, 4'44" // **"Night and Day"**, 2020, vídeo HD, color, sound, 4'44"



Luiz Camillo Osorio conversa com Ilê Sartuzi

Luiz Camillo Osorio in conversation with Ilê Sartuzi



“IA”, 2020, gelatina de prata,
29 × 38 cm // “IA”, 2020, gelatin silver
print, 29 × 38 cm

“iiiiiiii”, 2018, resina de poliuretano
e unhas postiças, 17,5 × 14,8 × 17,5 cm,
em colaboração com Ana Matheus
Abbade // “iiiiiiii”, 2018, polyurethane
resin and false nails, 17,5 × 14,8 × 17,5 cm,
in collaboration with Ana Matheus
Abbade

Tell me about your education and how it was developed so that your production would incorporate elements of moviemaking, visual arts, computer sciences and drama. I started producing at a very young age, exploring painting within a classic approach and a rigorous study of the human figure. In university, that interest broadened into other languages and mediums, so I began to explore the image of the body in space, focusing on the relations between the two-dimensional image in space and the flattened corporeality of the sculpture. From the moment I felt the desire to produce using tools that overcome what was traditionally assumed as the field of fine arts, it became necessary to conduct a more specific research in each area. I've collaborated many times with artists of different specialties, in order to learn about elements that were being requested by the works. That is, it seems to me that incorporating other elements in my production is a desire that is born from itself – if such independence can even be placed upon work. Parallel to this production, my education ended up being trespassed by a series of encounters that sparked a theoretical interest. These critical investigations are still a source of work (facing precariousness, artists who have to pay their own bills often need to engage in other paid activities), but it has also always been a complementary part of my poetic exploration. Working in public and private institutions, the support and promotion of a critical debate around art and culture is a founding aspect of my education. In university research groups and at bars, a rigorous reading practice provided me with conceptual tools for direct confrontation with other artists' works in interviews and studios, and, evidently, all that results in a critical view about my own production.

By looking at your work, we realize there is a curious combination of organic and mechanical elements, of soft materials and motors, of fragmented bodies and arbitrary movements, voices that speak for themselves. There is an unusual mix of Samuel Beckett and Louise Bourgeois, having a weariness of fixed forms in common. Does that make sense? Tell me a little bit about where your work speaks from. I believe this is a good reading, and your question may be interpreted in several ways. Your own description seems to point out that the artworks speak for themselves. Sometimes, you have humanoid bodies resembling

Fale um pouco sobre sua formação. Como ela se desenvolveu para que sua produção fosse incorporando elementos de cinema, artes visuais, computação, teatro. Comecei a produção cedo investigando a pintura dentro de uma estrutura clássica e um estudo rigoroso da figura humana. Na universidade esse interesse expandiu para outras linguagens e ferramentas que passou a investigar a imagem do corpo no espaço, tencionando as relações entre esse plano bidimensional no espaço e uma corporeidade escultórica achatada. A partir do momento em que surge o desejo de produções que se utilizam de ferramentas que extrapolam o que tradicionalmente se configurou como sendo do campo das artes plásticas, tornou-se necessária uma pesquisa mais específica de cada área. Frequentemente colaborei com artistas de diferentes especialidades para aprender elementos que estavam sendo requisitados pelos trabalhos. Isto é, me parece que a incorporação de outros elementos dentro da produção é uma vontade que nasce dela própria, se é que se pode colocar tamanha independência sobre o trabalho. Paralelamente à produção plástica, minha formação acabou sendo atravessada por uma série de encontros que acenderam um interesse teórico. Essa investigação crítica continua sendo uma fonte de trabalho (frente à precariedade, artistas que precisam pagar as próprias contas frequentemente precisam se engajar em outras atividades remuneradas) mas também sempre foi uma parte complementar da exploração poética. Trabalhando em instituições públicas e privadas, a defesa e o fomento ao debate crítico de arte e cultura é parte fundante da minha formação. Em grupos de pesquisa universitários e nos bares, a leitura rigorosa forneceu ferramentas conceituais para o enfrentamento direto de obras de outros artistas em entrevistas e ateliês e, evidentemente, tudo isso resulta numa visão crítica sobre a minha própria produção.

Vendo seus trabalhos, percebemos que há uma combinação curiosa de elementos orgânicos e mecânicos, de materiais moles e motores, de corpos fragmentados, movimentos arbitrários, vozes que falam por si mesmas. Há uma mistura inusual de Samuel Beckett e Louise Bourgeois. Em comum, um cansaço das formas fixas. Faz sentido? Fale um pouco sobre de onde falam seus trabalhos. Acho acertada essa leitura e a sua pergunta pode ser interpretada de maneiras diferentes. A sua própria descrição parece indicar que os trabalhos falam a partir deles mesmos. As vezes são corpos humanóides que se aproximam de autômatos, mas em outros momentos são objetos não-atropomórficos que ganham vida. Nos dois casos, evocam um sentimento inquietante de um objeto inanimado que passa a simular alguma vivacidade. No entanto, há uma ambiguidade nesse caso: se esses tipos de objetos falam por eles mesmos, é difícil também que não apontem para uma espécie de titereiro. Por outro lado, interpretando o lugar de onde os trabalhos falam de um ponto de vista histórico, me sinto confortável com as suas indicações. (risada). Os dois exemplos que você convoca carregam uma densidade psicológica, mais ou menos explícita, que pode ressoar nesses objetos que – dotados de movimentos, falas e coreografias – poderiam assumir uma certa projeção de “subjetividade” artificial. Mas sobretudo são artistas cujo interesse pela exploração da forma os levou a alargar os limites desses campos. Quer dizer, esse exercício de liberdade para além das “formas fixas” se dá tanto no interior de cada prática, por exemplo, escrutinando até a última consequência o texto literário, mas também engajando-se em desdobramentos periféricos como peças radiofônicas ou para a televisão. No caso de Bourgeois, ela acabou por criar uma série de signos que traçam uma mitologia própria,

automata, but at other times you have non-anthropomorphic objects that come to life. In both cases, they evoke an uncanny feeling of an inanimate object that starts to simulate some vivacity. However, there is ambiguity there: if those objects speak for themselves, it's also hard not to imply a sort of puppeteer. On the other hand, if I interpret where my work comes from within an historical point of view, I feel comfortable with your remarks. (laughs) Both examples you've summoned carry a more or less explicit psychological density that can resonate in those objects – granted with movement, speech and choreography –, which could assume a certain projection of artificial “subjectivity”. But, most of all, they are artists whose interest for the exploration of form led them to expand the boundaries of these fields. I mean, this exercise of freedom to go beyond the “fixed forms” is given within each practice – for instance, scrutinizing the literary text to the last consequences – as well as by engaging in peripheral unfoldings, such as radio or television pieces. When it comes to Bourgeois, she ended up creating a series of signs that outline her own mythology, and, at the same time, reverberate something of the ordinary (that reminds me a little of Tunga as well). I'm interested in particular on “cells”: translated into Portuguese, it can be either “celas” (as in a cage) or “células” (the smallest life unit), indicating an assemblage in which the artist consolidates an installation he has in his mind and composes a scene starred by this recurring mythology. In any case, these two possibilities that indicate where my works come from go hand in hand. Having in mind the very work structure, which I believe to be a privileged path to investigation, we can recall the final scene of *cabeça oca espuma de boneca* (hollow head doll's foam) – 2019, in which we had two androids performing a conversation created



“pele (corpo I)”, 2018, látex e nylon, 154 x 39 x 28 cm // “skin (body I)”, 2018, latex and nylon, 154 x 39 x 28 cm

by artificial intelligence. On the one hand, that object spoke from itself, but it also had words coming directly from a dataset of users that experimented with this chatbot and its algorithm. That is, it spoke from a midpoint, or the average of interactions with human users (only that could spawn a long conversation). But also, the result of a lack of coherence and the chatbot's simple programming generated a fragmented text, whose core was difficult to define and which easily migrated from one subject to the other. Taking that result as an example, I like to compare this dramatic structure to *Waiting for Godot* (1952) for their formal resemblance. In the end, what I would like to point out is that the artworks are located within a nonlinear heritage or tradition of patterns that, whether the author chooses it or not, announce some places from where they come and go back to.

–

In “cabeça oca espuma de boneca” (empty head doll's foam), we have a theatre without actors, with machines, mannequins and voices running through the space. A theatre without actors is a theatre without drama, but their mechanical bodies are fragile and expose that fragility. What drives this dramaturgy? Does it work the same way on stage as in video? Dramaturgy and form, which seem to me inseparable in this case, are driven by their own objects. But that does not make it necessarily a theatre without drama. The first event of the play unchains a movement that will follow through the entire time-span of the play, in parallel. Two glued latex skins are raised, and then torn apart by the tension produced in opposite directions by a motor

ao mesmo tempo em que reverbera algo do comum (isso me lembra um pouco do Tunga também). Me interessam, particularmente, as “cells”, cuja tradução aberta para “celas” e “células” indicam uma unidade onde a artista consolida um pensamento instalativo e compõe uma cena protagonizada por essa mitologia recorrente. De qualquer maneira, essas duas possibilidades que indicam de onde falam os meus trabalhos não andam uma sem a outra. Partindo da própria estrutura do trabalho, que acredito ser sempre uma via privilegiada para investigação, podemos lembrar da cena final de *cabeça oca espuma de boneca* (2019). Nessa situação, dois androides performavam uma conversa escrita por inteligência artificial. Por um lado, esse objeto falava a partir dele mesmo, mas também trazia suas palavras mais diretamente de um banco de dados de usuários que utilizavam esse *chatbot* e o seu algoritmo. Ou seja, falava a partir de um ponto médio das interações com usuários humanos (só isso implicaria em uma extensa conversa). Mas também, o resultado da falta de coerência e uma programação simplória desse *chatbot*, gerava um texto fragmentado cujo cerne era difícil de definir e que migrava de um assunto para o outro com facilidade. Tomando o resultado desse texto, gosto de comparar essa estrutura dramática com o *Esperando Godot* (1952) pela semelhança formal. No fim, o que quero apontar, é que os trabalhos estão inseridos dentro de uma herança ou tradição não linear de formas que, querendo o autor ou não, anunciam alguns lugares de onde partem e para onde voltam.

–

Em “cabeça oca espuma de boneca” temos um teatro sem atores, com máquinas e manequins e vozes percorrendo o espaço. Um teatro sem atores é um teatro sem drama, mas seus corpos mecânicos são frágeis e evidenciam essa fragilidade. O que mobiliza essa dramaturgia? Para você funciona igualmente no palco como no vídeo? A dramaturgia e a forma, que me parecem indissociáveis nesse caso, são mobilizadas pelos próprios objetos. Mas isso não configura, necessariamente, um teatro sem drama. O primeiro acontecimento da peça desencadeia um movimento que acompanhará todo o tempo, em paralelo. Duas peles de látex coladas são içadas e então rompem a junção a partir da tensão produzida em sentidos opostos por um sistema de motores e contrapeso. Depois de separadas, uma das peles desenha os limites do “palco”, sobe a um plano mais alto até ser retomada na cena final. É, portanto, um contorno narrativo cíclico uma vez que, ao final, a mesma pele que se rompeu retorna ao lugar de início, como que sob uma pulsão de retorno. A partir desse primeiro movimento, cada cena subsequente era moldada por um ou mais dispositivos. A fragilidade que você aponta poderia ser também um elemento dramático. Não pelos corpos serem frágeis em si, mas parece que um sistema tão complexo e, ao mesmo tempo, precário, abre possibilidades para uma série de falhas que exporiam alguma fragilidade. Ou seja, de maneira geral, esses dispositivos mecânicos além de proporcionarem uma relação com o tempo própria deles, ora com desencadeamentos simultâneos, ora focando a atenção do espectador para detalhes específicos de cada cena; eles criam um apelo central de dramaticidade: a possibilidade imanente da



“coluna (cabeças)”, 2018, látex e ferro, 125 x 23 x 23 cm // “column (heads)”, 2018, latex and iron, 125 x 23 x 23 cm



"cabeça (Kim Kardashian)", 2019-2021, látex e impressão digital, 22 × 18 × 20 cm
 // **"head (Kim Kardashian)"**, 2019-2021, latex and digital print, 22 × 18 × 20 cm

system and counterweight. After being separated, one of the skins draws the limits of the "stage", moving to a higher plane until it comes back in the in the final scene. It is, therefore, a cyclic narrative outline, since the same skin that was torn goes back, at the end, to the beginning, as if it were under a return drive. From that first movement, each subsequent scene was shaped by one or more devices. The fragility you point out could also be a dramatic element. Not because the bodies themselves are fragile, but because it seems that such a complex system – and, at the same time, a precarious one – open up possibilities for a series of failures that would expose some fragility. That is, in general, these mechanical devices, besides offering a relation with time of their own – whether with simultaneous unfoldings, whether by focusing the spectator's attention into specific details from every scene –, they create a central appeal of drama: the immanent possibility of failure and lack of control. Dealing with imperfect mechanisms, the impossibility to predict future failures adds up tension to the

spectator's experience. Somehow, this possible autonomous dimension of some of the mechanisms could go out of control and assume a self-destructive aspect, resembling, for instance, *Homage to New York*, by Yves Tinguely. In the terms of these machines and objects, coming to life means, for us, to lose control. Now, it is certainly a work to be seen in direct experience. I made a movie of the play with Quina filmes, which became a video installation on three channels.. It was a nice work, but it's completely different. The three channels made it possible to create something closer to the play, because we were able to show several things happening simultaneously, as it was originally. But this matter – that theatre production had to face last year – will never be solved with a perfect substitute. There is something about the body experience and spatial projection that is unique in theatre. What I was interested in and the reason I refer to my work as a theatre play without actors is precisely the traditional rite that theatre implicates: to direct yourself to the place, enter the space, wait for the show to begin, relate directly to things, the rupture of the end and going back to the real world.

There is a lot of manual work and technology in your work process. What is the greatest challenge for the use of new technologies in arts? I remember some conversations I had with Palatnik in which he made sure to emphasize that technology was never an end, but a resource; that he was not worried about being up to date with new inventions, but he used them to produce optical events. How do you perceive that in your poetics? I agree that there is this danger in the enchantment of the technique and that the use of any technology should not be naive, including the traditional technologies of the artistic field. That is, any gesture in the elaboration of a work must be understood as such, and as an inalienable part of the artwork. As I mentioned earlier, the use of other techniques and tools came from the very need of the work's development. It wasn't something I knew *a priori* and that I decided to introduce in my exercise for mere effect. Unlike Palatnik – whose house I also had the pleasure to visit on a particular occasion –, who had a technical education for mechanical production, in my case, the first steps towards the use of some machines and microcontrollers are accompanied by other collaborators. However, we cannot leave aside the fact that each tool can also create new perspectives, and ultimately new subjectivities. Therefore, taking as an example photogrammetry, although the desire to use such technique precedes the understanding and study of that technology, as soon as you begin to explore its possibilities, it indicates a visuality of its own

falha e do descontrole. Lidando com mecanismos imperfeitos, a impossibilidade de prever as eventuais falhas adiciona uma tensão para a experiência do espectador. De alguma maneira, essa possível dimensão autônoma de alguns dos mecanismos poderia fugir do controle e assumir uma potência autodestrutiva, nos remetendo, por exemplo, à "Homenagem à Nova York", do Yves Tinguely. Nos termos dessas máquinas e objetos, ganhar vida significa para nós, perder o controle. Agora, certamente esse é um trabalho para ser visto na experiência direta. Eu fiz um filme da peça que virou uma videoinstalação em três canais, junto com a Quina filmes. Foi um bom trabalho, mas é completamente diferente. Usar os três canais possibilitou algo mais próximo da peça, porque é possível mostrar vários acontecimentos simultaneamente, como acontecia. Mas essa questão – que a produção teatral teve que enfrentar no último ano – não será nunca resolvida enquanto uma substituição perfeita. Existe algo de uma experiência corporal e espacial, de projeção, que é singular no teatro. O que me interessava e a razão pela qual eu me refiro ao trabalho como uma peça de teatro com atores ausentes é, justamente, o ritual tradicional que essa linguagem implica: dirigir-se ao local, penetrar no espaço, esperar o início, relacionar-se com as coisas diretamente, o corte do fim e o retorno para o mundo.

Há muito trabalho manual e muita tecnologia no seu processo de trabalho. Qual você acha o grande desafio para o uso das novas tecnologias na arte? Lembro de algumas conversas que tive com o Palatnik em que ele fazia questão de enfatizar que a tecnologia não era um fim, era um recurso, ele não estava preocupado em ficar up-to-date com as novas invenções, mas se apropriava delas para produzir acontecimentos ópticos. Como você vê isso na sua poética?

Eu concordo que há esse perigo do encantamento da técnica e o uso de qualquer tecnologia não deve ser ingênuo, inclusive de tecnologias tradicionais do campo artístico. Isto é, qualquer gesto na elaboração do trabalho deve ser entendido como tal e como parte inalienável da obra. Como indiquei no começo, o uso de outras técnicas e ferramentas veio de uma necessidade do desenvolvimento dos próprios trabalhos, não era um conhecimento que tinha *a priori* e que decidi introduzir na prática por mero efeito. Ao contrário de Palatnik (cuja casa também tive o prazer de visitar em determinada ocasião), que tinha uma formação técnica para produção mecânica, os primeiros passos para o uso de algumas máquinas e micro-controladores são acompanhados de outros colaboradores, no meu caso. No entanto, não podemos deixar de lado que cada ferramenta também cria novos olhares e, em última instância, subjetividades. Por isso, tomando o caso da fotogrametria, embora o desejo de utilizar essa técnica seja anterior ao entendimento e estudo dessa tecnologia, tão logo você começa a explorar suas possibilidades ela indica uma visualidade própria diferente do vídeo filmado. Isso me leva, por exemplo, a um movimento de câmera fantasmagórico e contínuo que me interessava, cuja realização no mundo físico implicaria em condições que não tenho acesso. O espaço digital, que não é nenhuma tecnologia de ponta, apresenta relações completamente diferentes. A questão é: mesmo sendo algo conhecido, quando foi apropriado de maneira massiva



"sem título (tripé)", 2016, óleo sobre tela e tripé de alumínio, 130 × 53 × 60 cm, tela 18 × 24 cm // **"untitled (tripod)"**, 2016, oil on canvas and aluminium tripod, 130 × 53 × 60 cm, canvas 18 × 24 cm

that differs from video footage. That leads me, for instance, to a ghostly and continuous movement of the camera I was interested in, whose completion in the physical world would demand conditions I do not have access to. The digital space – which is no state-of-the-art technology – presents entirely different associations. The thing is: even though it's something we all know, when it was massively appropriated by the art circuit, it was made in the most conservative way possible. That is, the digital space mimicked the real physical spaces – the white walls and the burnt cement floor of art galleries. What *Dollhouse Gallery* (2020) explores, regarding that matter, is an unexpected situation, something that would be impossible outside the digital world. The repetition – which was a central formal aspect of the original dollhouse – assumes a *mise en abyme* format, not only for the representation of a small house inside the dollhouse that returns to itself, but also for the development of a work inside the other. I think it turns out to be something recurring: my production is usually very consequent, and, sometimes, self-referential, or it uses parts of previous works in order to make something. The point is that the issue was never to use more modern technologies or not, but what to do with those tools. As I was saying, each form – be it a technological device, a particular brushstroke or traditional structures of representation of art – carries in itself its history. I try not to be too naive about it, and eventually, I adopt its own historical features. But I find it difficult to classify the general use of the latest technologies in the production, because they vary a lot. I believe that maybe something that surpasses this is a hybrid relationship with those technologies, combining ancient techniques such as puppet theatre or ventriloquist puppets with a more or less simple technology from contemporary mechatronics.



“Worstward Ho!”, 2020, vídeo HD, cor, som, 6’46” // “Worstward Ho!”, 2020, vídeo HD, color, sound, 6’46”

Your appropriation in the video of Beckett’s “Worstward Ho” is very interesting, especially knowing that it was done during the pandemic and social isolation, as if the loss of the world to which we were subjected forced us to admit the failure of our modern civilizational project. Our progress is our disaster. “Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again.” How do we branch out so we don’t drive into the abyss? What would you say is the role of art in coping with this impending disaster?

I believe that a central issue is that the idea of the failure of our modern civilizational project seems to come from a post-modern point of view; but there is, in fact, a series of modernity issues that have never been overcome. Ironically, to

me, the starting point into understanding the role of art comes from modern thinking. Faced with an engagement that is based on a set of established ways – an “accommodation to the world” in order to convey its messages – I’d rather bet on the “shock of the unintelligible” of autonomous art and the understanding of a complex meaning of forms, as advocated by Theodor Adorno. Coinciding with your question, one of the radical examples the author brings in his seminal work, *Engagement* (1962), is precisely Samuel Beckett. Repetition – which is the basis of *Worstward Ho!* – is about exploring the form to its most radical reductions. Following a similar logic of Adorno’s, the French philosopher Alain Badiou writes about Beckett’s text that: “*If there is no adequacy, if the saying is not prescribed by ‘what is said’, but governed only by saying, then the ill saying is the free essence of saying or the affirmation of the prescriptive autonomy of saying*”. That interpretation resonates with Adorno’s thinking, in which “*ill saying*” is a resistance through forms that were not previously accepted by the world order. That is, “*It is not the office of art to spotlight alternatives, but to resist by its form alone the course of the world, which permanently puts a pistol to men’s heads*”. The work of art has no final purpose, because it is an

pelo circuito de arte, isso foi feito da maneira mais conservadora possível. Quer dizer, o espaço digital mimetizava os espaços físicos reais – as paredes brancas e o chão de cimento queimado das galerias. O que a *Dollhouse Gallery* (2020) explora, em relação a isso, é uma situação inusitada, algo que seria impossível fora do mundo digital. A repetição que era uma característica central da casa de bonecas original, assume a forma de uma *mise en abyme*, onde não só a representação da casinha está dentro da casa de bonecas que retorna para ela mesma, mas também no desenvolvimento de um trabalho dentro do outro. Acho que isso acaba sendo algo recorrente: a produção normalmente é bastante consequente e, por vezes, autorreferente; ou utiliza-se de partes anteriores para elaborar algo. O ponto é que a questão nunca foi utilizar as tecnologias mais atuais ou não, mas o que se faz com essas ferramentas. Como apontava, cada forma – seja ela um aparato tecnológico, determinado tipo de pincelada ou estruturas tradicionais de representação da arte – carrega em si a sua história. Procuo não ser muito ingênuo em relação a isso e, eventualmente, me utilizo de suas próprias características históricas. Mas me parece difícil classificar o uso geral dessas tecnologias mais recentes no trabalho porque elas variam muito. Acho que talvez algo que atravesse seja uma relação híbrida com essas tecnologias que conjugam técnicas ancestrais como teatro de fantoches ou bonecos ventríloquos com uma tecnologia mais ou menos simples da mecatrônica contemporânea.

Sua apropriação em vídeo do Worstward Ho! do Beckett é muito interessante, especialmente sabendo que foi feito durante a pandemia e o isolamento social, como se a perda de mundo a que estamos sendo submetidos nos obrigasse a assumir a falência do nosso projeto civilizatório moderno. Nosso progresso é nosso desastre. “Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again.” Como bifurcar para não irmos para o abismo? Qual o papel, para você, da arte no enfrentamento deste desastre iminente?

Acredito que uma questão fulcral é que a ideia da falência do projeto civilizatório moderno parece ser enunciada de um ponto pós-moderno; mas de fato, existe uma série de questões da modernidade que nunca foram superadas. Ironicamente, para mim o ponto de partida para entender o papel da arte parte de um pensamento moderno. Frente a um engajamento que se utiliza de um conjunto de formas estabelecidas – uma “acomodação ao mundo” para transmitir suas mensagens – prefiro apostar no “choque do ininteligível” da arte autônoma e o entendimento de um sentido de forma complexo, defendida por Theodor Adorno. Em coincidência com a sua pergunta, um dos exemplos radicais levantados pelo autor em seu texto seminal *Engagement* (1962) é justamente Samuel Beckett. A repetição que é a base de *Worstward Ho!* trata-se de uma exploração da forma às suas mais radicais reduções. Seguindo uma lógica similar à de Adorno, o filósofo francês Alain Badiou escreve sobre o texto de Beckett que “Se não há adequação, se o dizer não está sob a prescrição do “o que é dito”, mas apenas sob a regra do dizer, então o dizer mal é a essência livre do dizer, ou ainda a afirmação da autonomia prescritiva do dizer.” Essa leitura ressoa o tom de Adorno, onde o “dizer mal” é a resistência através das formas que não foram previamente aceitas pela ordem do mundo. Isto é, “Não cabe à arte apontar alternativas, mas resistir, por meio apenas de sua própria forma, ao curso do mundo que ameaça os homens com uma pistola permanentemente apontada para suas cabeças”. A obra de arte não tem uma finalidade, porque ela é uma finalidade em si mesma. Poder-se-ia dizer que essa é uma posição que aliena a produção artística, mas há de se lembrar que “não há qualquer conteúdo material, qualquer categoria formal de uma obra artística que, por mais indireta ou irreconhecivelmente transformada e desconhecida de si mesma, não tenha se originado da realidade empírica da qual se libertou.” Evidentemente que existem uma série de outras atitudes fora do campo artístico, enfrentamentos concretos que devem ser levados a cabo enquanto sujeito no campo político. Tampouco isso quer dizer que a “arte autônoma” não tenha o seu impacto político, muito pelo contrário: o que está em jogo é a maneira como encaramos



“sem título (videogame_gltiches)”, 2018-2019, vídeo HD, cor e som, 05’46” // “untitled (videogame_gltiches)”, 2018-2019, vídeo HD, color and sound, 05’46”

end in itself. Some may say that is a position that alienates artistic production, but we must have in mind that “There is no material content, no formal category of an artistic creation, however mysteriously transmitted and itself unaware of the process, which did not originate in the empirical reality from which it breaks free”. Of course there are a number of other attitudes outside the artistic field; concrete confrontations that must be carried out as a subject of the political field. But that does not mean “autonomous art” does not have its political impact, quite the opposite: what is at stake is the way we see this engagement, which sometimes simplifies the political spectrum “Bad politics becomes bad art, and vice versa”. I think we may see that treadmill “into the abyss” in two ways. If in your question it represents the decay of humanity, regarding the political-economic scenario and the values that ultimately rule the public sphere, it is at full steam and art will not be the one to prevent the fall. There are things that are not up to art to solve. It would be naive to think art could solve all material and immaterial problems. Part of the struggle is fought with public policies, social movements and within the historical class struggle. Sometimes, art may want to disguise what is supposed to be a class conflict. On the other hand, if that abyss represents the “ill saying”, then it becomes a possibility for art to open its cracks and explore the breaches. Not to ease the fall, but to sharpen the consequences of the actual failure of the modernity project that is yet to come.

—

How did the pandemic affect your work? What will never be the same? I don’t think that event has had a decisive and irreversible effect, as opposed to what was believed in the beginning. But also, to take a stand in the heat of the moment may be precipitated. The basic class structure remains, and, thus, no revolutionary change in subjectivity seems to arise from this. In terms of the artwork, this period has made room for developments that were in course within my production, and, at the end of the day, the tools that I started to explore seem to respond well to a number of issues raised by isolation. Nevertheless, both videos – *Night and Day* and *Worstward Ho! (2020)* – relate directly to an investigation of videos conducted in an apartment, that, since 2016, were designed as a space of exception, an isolated reality. *ensaio, h* (rehearse, h - 2017) is a video that is part of that investigation, in which the only experience outside the apartment is mediated by computer images and virtual visits. I mean, many issues that were raised during this period were already part of previous investigations and deepened in different ways. There will certainly be impacts and changes in some work relations, in the art market, and in the way we relate to each other that should unfold over the next few years. But I tend to be resistant to the idea that the disastrous impact of this phenomenon will have drastic and lasting implications. A recurring statement is that the “nature” of humanity and its technical and cultural ingenuity is that of adaptation (often together with a conservative tendency). The “sharpening” lapse in the conditions of isolation, hyperconnectivity and social distancing make a rehearsal for central issues in the next steps of the development of the species.

esse engajamento que, por vezes, simplifica o espectro político “Política ruim torna-se arte ruim, e vice-versa”. Acho que a gente poderia encarar essa esteira “para o abismo” de duas maneiras. Se na sua pergunta ela representa a decadência da humanidade, o quadro político-econômico e os valores que em última instância regem a esfera pública, ela está a todo vapor e não vai ser a arte que vai salvar dessa queda. Existem algumas coisas que não cabem a ela resolver. Seria ingênuo pensar que ela resolveria todos os problemas materiais e imateriais. Parte da luta é travada com políticas públicas, movimentos sociais e na histórica luta de classes. As vezes a arte pode querer maquiagem o que deveria ser disputa de classe. Por outro lado, se esse abismo representar o “dizer mal”, então se torna uma possibilidade da arte abrir as suas fendas e investigar as brechas. Não amenizar a queda, mas agudizar as consequências da real falência do projeto de modernidade que ainda está por vir.

—

Como foi para você e sua obra esse período da pandemia? O que não será mais igual? Não acredito que esse acontecimento tenha um efeito determinante e irreversível, ao contrário do que se acreditou no início. Mas também tirar uma posição no calor do momento poderia ser precipitado. As estruturas básicas de classe se mantêm e, portanto, não parece surgir uma mudança revolucionária de subjetividade a partir disso. No que se refere aos trabalhos artísticos, esse período deu espaço para desenvolvimentos que estavam em curso dentro da produção e, no fim das contas, as ferramentas que comecei a explorar parecem responder bem a uma série de questões levantadas pelo isolamento. Não obstante, os dois vídeos *Night and Day* e *Worstward Ho! (2020)* se relacionam diretamente com uma pesquisa de vídeos realizados em apartamento que, desde 2016, se configuravam como um espaço de exceção, de uma realidade isolada. *ensaio, h* (2017) é um vídeo inserido nessa pesquisa cuja única experiência fora do apartamento era mediada por imagens de computador e visitas virtuais. Quer dizer, existiam uma série de questões que foram levantadas nesse período que já eram constituintes de pesquisas anteriores e que se adensaram de maneiras diferentes. Certamente haverá impactos e mudanças em algumas relações de trabalho, no mercado de arte, e na maneira como nos relacionamos que devem se desenrolar nos próximos anos. Mas tendo a ser resistente à ideia de que o impacto desastroso desse fenômeno tenha implicações drásticas e duradouras por si. Um comentário recorrente é que a “natureza” da humanidade e sua engenhosidade técnica e cultural é àquela da adaptação (junto à uma tendência conservadora, muitas vezes). O lapso de agudização das condições de isolamento, hiperconectividade e distanciamento social é um ensaio para questões centrais no desenvolvimento da espécie, por vir.

—

Próxima página
Next page

“teatrinho”, 2021, madeira, aço, bonecos, veludo, luz led, motor de vibração e arduino, 60 × 163 × 58 cm //
“little theater”, 2021, wood, steel, puppets, velvet, led light, vibration motor and arduino, 60 × 163 × 58 cm

“pele (corpo II)”, 2018-2021, látex, 170 × 43 × 20. “queda”, 2021, vídeo HD, cor, som, 12’20” // “skin (body II)”, 2018-2021, latex, 170 × 43 × 20 cm. “fall”, 2021, HD video, color, sound, 12’20”.

Vista da exposição “A. E A de novo.” no auroras, São Paulo, 2021 // Installation view of the exhibition
“A. And A Again” at auroras, São Paulo, 2021

