

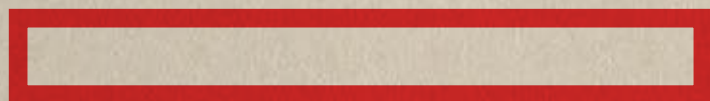
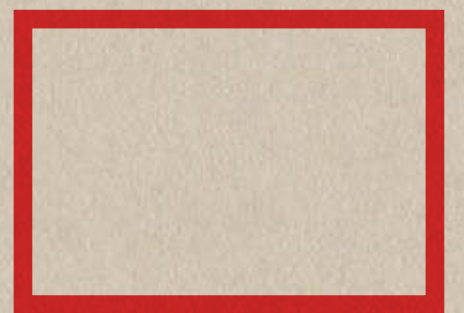
SILENCE



IN



PIECES



4 ACTS

Silêncio resistência 02
Silence resistance

Luísa Santos

A mulher do soldado desconhecido 06
The wife of the unknown soldier

Alfredo Brant, Amadea Kovic, Miriam Thaler, Zohar Iancu

Com elegância e uma delicada
sombriinha feminina
With elegance and a fine
ladylike umbrella

*Amalie Alsbo, Lucie Albrecht, Meta Daniel,
Sidsel Bjorg Hjelmager*

Campo de refugiados 20
Refugee camp

*Carolina Santos, João Moreira, Lilith Kappelmann,
Maria de Brito Matias*

Esta tempestade passará 28
This storm shall pass

Anaïs Gindrat, Julia Flamingo, Ioan Maxim

Biografias dos artistas 36
Artists’ biographies

Planta da exposição 38
Exhibition plan

Silêncio resistência

Silence resistance

Luísa Santos

Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa
School of Human Sciences, Universidade Católica Portuguesa

Silence in pieces: 4 acts é uma exposição coletiva com a curadoria dos alunos do Seminário de Curadoria do programa internacional de Mestrado e Doutoramento em Estudos de Cultura do The Lisbon Consortium da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. O Seminário de Curadoria tem como principal objetivo refletir e atuar sobre o potencial transformador da arte e das práticas curatoriais na sociedade. Assente em práticas de investigação, a quarta edição deste seminário desenvolveu-se a partir da especificidade do trabalho de quatro artistas contemporâneas – Ana Vidigal; Elyiah Mesayer; Katharina Lackner; e Tatiana Macedo – cuja produção os alunos acompanharam ao longo do Semestre. Antes de debruçar-me sobre a narrativa da exposição, inteiramente delineada pelas artistas e pelos alunos, tenho que sublinhar e expressar a minha gratidão pelo envolvimento dos artistas e dos alunos com as artistas e com a Universidade em todos os momentos do seminário que ultrapassaram em muito as horas das aulas e pediram uma enorme disponibilidade de todos para a conceptualização e produção da exposição e respetivos programas de mediação e de comunicação.

Sublinhando a interligação entre a teoria e a prática, o programa do Seminário de Curadoria reflete sobre as diferentes trajetórias da conceção, produção, distribuição e mediação da arte para perceber o papel da arte no mundo no qual vivemos. O ponto de partida desta exposição é a ideia de poder sob a lente de quatro trabalhos de Ana Vidigal, Elyiah Mesayer, Katharina Lackner, e Tatiana Macedo. Hoje, num momento pautado por desafios sociais, políticos, e ambientais urgentes, a nível planetário¹, as relações políticas de poder (e de falta dele) ganham terreno nas práticas dos agentes culturais, dos artistas, dos académicos, e dos curadores. Nas discussões ao longo do semestre, entre as artistas e os curadores, a noção de silêncio foi emergindo na sua interligação conflitual com a ideia de poder e, neste conflito, tornou-se protagonista.

Pensarei sempre no silêncio em conjunto com a sua impossibilidade, como John Cage descreveu numa aula em 1937:

*There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. (...) I entered one [anechoic chamber] at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death.*²

“O silêncio é de ouro” é uma expressão com a qual crescemos e que nos diz do valor e da importância do silêncio. Somos educados, desde crianças, a ser tão silenciosos quanto possível, a calar prontamente as nossas vozes incómodas para não perturbar os mais velhos com perguntas, com ruído. Mais tarde, aceitamos

Silence in pieces: 4 acts is a group exhibition curated by students from the Curatorship Seminar of the international Master's and Doctoral programme in Cultural Studies at The Lisbon Consortium of the School of Human Sciences, Universidade Católica Portuguesa. The main goal of the Curatorship Seminar is to reflect and act upon the transformative potential of art and of curatorial practices in society. Grounded on research practices, the fourth edition of this seminar has been devolped taking into account the specificity of the work of four contemporary artists: Ana Vidigal, Elyiah Mesayer, Katharina Lackner and Tatiana Macedo, whose output has been followed by students throughout the semester. Before focusing on the narrative of this exhibition, which has been entirely conceived by the artists and students, I must emphasise and convey my gratitude to the artists and students, as well the University, for their participation and collaboration throughout the seminar, well beyond the scheduled sessions, in a demonstration of enormous availability by all involved in the conceptualisation and production of the exhibition and respective mediation and promotion initiatives.

Foregrounding the interconnection between theory and practice, the syllabus of the Curatorship Seminar is a reflection on the different aspects of the conception, production, distribution and mediation of art, in order to understand the role of art in the world. This exhibition's starting point is the notion of power, which is examined by four pieces by Ana Vidigal, Elyiah Mesayer, Katharina Lackner, and Tatiana Macedo. At a time marked by urgent social, political, and environmental challenges at a planetary¹ level, political relationships of power (and lack thereof) have been gaining purchase in the practices of cultural agents, artists, academics, and curators. Throughout the semester, in discussions between the artists and the curators, the notion of silence emerged, in its conflicting interconnection with the idea of power and, through this conflict, acquired a leading role.

I shall always think of silence in conjunction with its impossibility, as described by John Cage in a class in 1937:

*There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. (...) I entered one [anechoic chamber] at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death.*²

“Silence is golden” is an expression we grow up with, that expresses the value and importance of silence. We are taught, from childhood, to be as silent as possible, to promptly silence our disruptive voices so as not to trouble our elders with questions, with noise. Later, we accept and repeat this pattern: we silence anything that troubles those sounds accepted as correct, clean, and harmonic. We are taught to disavow anything that

¹ Tomo o termo planetário emprestado de Gayatri Chakravorty Spivak, na sua concepção múltipla e relacional do mundo por oposição a ideias homogeneizadas de um mundo dito globalizado, conforme comunicação da autora na Stiftung-Dialogik em Zurique, a 16 de dezembro de 1997, sob o título “Imperatives to Re-imagine the planet” e publicado em 1999 com o título “Imperatives to Re-Imagine the Planet/ Imperative” pela Neuerfindung des Planeten, ed.

² Cage, John (1978). “Experimental Music” in *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, pp. 7-8 (originalmente escrito para uma aula dada em 1937)

¹ Here I borrow the term “planetary” from Gayatri Chakravorty Spivak, and his multiple and relational conception of the world, as opposed to homogenized ideas of a so-called globalized world, laid out in the author's talk at Stiftung-Dialogik in Zurich on 16 December, 1997, under the title “Imperatives to Re-imagine the planet” and published in 1999 with the title “Imperatives to Re-Imagine the Planet/Imperative” by Neuerfindung des Planeten publishers.

² Cage, John (1978). “Experimental Music” in *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, pp. 7-8 (originally written for a class taught in 1937).

e repetimos o padrão: silenciámos tudo o que perturbe os sons reconhecidos como corretos, limpos e harmónicos. Somos educados para recusar tudo o que fuja à assonância que desenha o cânone de um mundo em ordem. Mas, tal como na câmara anacóica descrita por John Cage, nunca poderemos eliminar por completo os sons – os assonantes como os dissonantes – que nos formam e que formam também o mundo no qual vivemos.

Ana Vidigal apresenta um conjunto de retratos ao longo de uma das paredes da Galeria Fundação Amélia de Mello que recupera precisamente a existência de sons que, por alguma razão, permaneceram calados. O conjunto de fotografias das décadas de 1960 e 1970 recolhidas, colecionadas e intervencionadas pela artista apresentam uma narrativa, em parte real e em parte ficcionada, de mulheres portuguesas durante o período da Guerra do Ultramar. Com esta narrativa (ou múltiplas micronarrativas), Ana Vidigal apresenta um conjunto de alternativas à grande narrativa (masculina) deste período da História de Portugal. Os protagonistas da História da Guerra do Ultramar são os homens que partiram. Mas o que sabemos das mulheres que ficaram, sozinhas ou com os filhos, numa realidade temporal não muito distante de hoje, na qual o trabalho que a grande maioria conhecia era o de casar, ter filhos e cuidar da família? Estas histórias ficaram na sombra e no silêncio das narrativas vigentes. É neste momento em que o invisível se torna visível e em que o que está no silêncio ganha voz e som que a arte e a política se encontram (Rancière, 2000)³.

Também Elyiah Mesayer recorre à apropriação de imagens de arquivo para contar alternativas a uma grande narrativa. O material do Arquivo da Mesquita Islâmica em Lisboa juntamente com textos escritos pela artista, num vídeo que pode ser entendido como um livro de três capítulos, conta histórias de identidades possíveis num mundo dito multicultural. A escolha de mostrar apenas um dos três capítulos da história não é inocente, trata-se de um processo seletivo consciente de mostrar partes de uma história. Com esta processo, Elyiah Mesayer diz-nos que quando contamos histórias – reais ou fictionais – temos o poder de selecionar o que queremos dizer e o que queremos silenciar.

Tal como o trabalho de Elyiah Mesayer, também “a refugee camp”, uma frase em néon de letras vermelhas, escrita com a letra de Tatiana Macedo, surge fragmentado. A outra parte deste trabalho – “I have never seen” – foi apresentada noutro espaço expositivo, a Nanogaleria, em Alvalade, em fevereiro e março deste ano. Em quaisquer dos casos, perante uma ou outra parte do mesmo trabalho, não temos acesso a toda a narrativa. Ao negar o acesso a uma parte da frase, Tatiana Macedo implica, por um lado, a criação de tantas narrativas quantas leituras forem feitas das partes da frase e, por outro lado, o questionamento dos processos – mais mediados do que vivenciados – de construção do visível. Os processos de reconhecimento e de memória surgem aqui remanescentes dos desenhos surrealistas de Boris Sveshnikov – os campos estalinistas de trabalho forçado só são reconhecidos enquanto tal por quem os conhece, por quem sabe exatamente qual é o referencial das imagens. Por outras palavras, só reconhece quem tem uma memória (mediada ou vivida) da imagem.

escapes the assonance outlined by the canon of an orderly world. But, as in the anechoic chamber described by John Cage, we can never completely eradicate sounds — be they assonant or dissonant — that shape us and that also shape the world in which we live.

Along one of the walls of the Amélia de Mello Foundation Gallery, Ana Vidigal presents a set of portraits that reclaims precisely the existence of sounds which, for some reason, have remained silent. This set of photographs from the 1960s and 1970s, which have been collected, assembled and modified by the artist, offer a narrative, partly real and partly fictionalized, of Portuguese women during the period of the Portuguese Colonial War. With this narrative (or multiple micronarratives), Ana Vidigal presents a set of alternatives to the grand (male) narrative of this period in the History of Portugal. The leading actors of the History of the Portuguese Colonial War are the men who left. But what do we know of the women left behind, by themselves or with the children, in a timeframe not far from today, in which the only employment known to the vast majority was to marry, have children and care for the home? These stories have remained in the shadows and in the silence of prevailing narratives. It is at this moment, when the invisible becomes visible and when what is reduced to silence gains a voice and a sound that art and politics meet (Rancière, 2000)³.

Elyiah Mesayer similarly employs archival images to convey alternatives to a grand narrative. The material from the Archive of the Islamic Mosque in Lisbon, along with texts written by the artist, in a video that can be seen as a book in three chapters, recounts stories of possible identities in a so-called multicultural world. The choice to display only one of the three chapters of the story is deliberate. This is a conscious selective process of showing part of a story. With this process, Elyiah Mesayer indicates that when we tell stories — real or fictional — we have the power to select what we want to say and what we want to silence.

Similarly to Elyiah Mesayer’s piece, “a refugee camp”, a red letter neon sign written in Tatiana Macedo’s handwriting, appears as a fragment. Its companion piece, “I have never seen”, was displayed at a different exhibition venue, Nanogaleria, in Alvalade, in February and March of the present year. In either case, when confronted with either section of this piece, we are not given access to the entire narrative. By denying us access to one part of the sentence, Tatiana Macedo suggests, on the one hand, the creation of as many narratives as there are possible readings for each part of the sentence and, on the other hand, the questioning of the processes — mediated rather than experienced — of the construction of the visible. The suggested processes of recognition and memory are reminiscent of the surrealist drawings of Boris Sveshnikov, where the Stalinist forced labour camps can only be recognized as such by those who know them, those who know exactly what the referent of the images is. In other words, recognition is only available to those who possess a memory (mediated or lived) of the image.

Today, memory construction processes have at their disposal myriad resources that provide easy and speedy access to memories that are not experienced in the first person.

Hoje, os processos de construção de memória têm à sua disposição uma panóplia de ferramentas que proporcionam um acesso fácil e acelerado a memórias que não são vividas na primeira pessoa. Numa época na qual os canais de televisão oferecem o serviço live (em direto) aos seus seguidores no *facebook*, e na qual os cidadãos partilham protestos na tentativa de combater censura imposta aos meios de comunicação (como os vídeos partilhados no *YouTube* sobre os protestos na praça Taksim, na Turquia, em 2013), “gostamos” (com o botão *like*) e “partilhamos” (com o botão *share*) imagens e textos, num processo de apropriação e disseminação de imagens, como de vozes, *ad infinitum*. Podemos nunca ter visto um campo de refugiados, mas vimos, certamente, inúmeras representações desses campos. O processo de memória parece ser menos o do que aquele que Walter Benjamin descreveu do arqueólogo que escava o seu próprio passado (2006 [1950])⁴, para um processo de apropriação e de propagação viral, numa velocidade que, por um lado, não permite análise crítica e, por outro lado, implica inúmeras sobreposições, de imagens e de vozes, que se anulam mutuamente e ficam tão ilegíveis quanto inaudíveis.

No trabalho de Katharina Lackner, o convite para quebrar o silêncio imposto pelas instituições – sejam elas artísticas, pedagógicas, sociais, ou políticas – surge como metáfora para o poder que cada indivíduo detém em si próprio para mudar alguma coisa do mundo que o rodeia. Perante uma mesa repleta de peças de cerâmica, destaca-se uma por ter vídeo-projeção no seu interior – no vídeo, podemos ver a artista a partir objetos de porcelana violentamente, contrariando a ideia do universo doméstico, feminino, como um lugar que deve ser meticulosamente arrumado, limpo, livre de conflito e de caos. O vídeo opera, em última instância, como um convite para uma ação semelhante naquela mesa com peças rigorosamente dispostas. A decisão de imitar a história disruptiva do vídeo ou, pelo contrário, seguir a narrativa que o senso comum diz ser a vigente, de um silêncio necessário a um espaço institucional, é da inteira responsabilidade de cada um de nós.

Em quaisquer dos quatro casos – dos capítulos desta(s) narrativa(s) – o que vemos e ouvimos não é silêncio, mas sim a sua impossibilidade. Por outras palavras, percebemos que as histórias que são silenciadas, as micronarrativas que ficam por dizer constituem tanto da História quanto as grandes narrativas que permanecem (re)conhecidas como verdade. A beleza destes atos narrativos reside assim, muito mais do que na reflexão do silêncio enquanto meio de repressão, na sua perceção enquanto tática poderosa de resistência.

At a time when television channels offer live streaming to their followers on Facebook, and in which citizens share protests in an attempt to combat censorship of the media (such as videos shared on YouTube on the protests in Taksim Square, in Turkey in 2013), we “like” and we “share” images and texts in a process of appropriation and dissemination of images, as if voices, *ad infinitum*. While we may have never seen a refugee camp, we have undoubtedly seen numerous representations of these camps. The process of memory seems to less that of the archaeologist who excavates his own past, as described by Walter Benjamin (2006 [1950])⁴, but rather a process of appropriation and viral dissemination, at a speed which, on the one hand, does not allow for critical analysis and, on the other hand, entails numerous overlaps of images and voices, which cancel each other out and become as illegible as they are inaudible.

In Katharina Lackner’s work, the invitation to break the silence imposed by institutions — whether artistic, pedagogical, social, or political — emerges as a metaphor for the power that each individual holds within him/ herself to change something of the world around us. Among a collection of ceramic pieces laid out on a table, one particular piece stands out, since it contains a video projection. In the video, the artist is shown violently smashing porcelain objects, in opposition to the received notion of the feminine, domestic universe as a place that must be meticulously tidy, clean, and free of conflict and chaos. The video ultimately operates as an invitation to a similar action on that table with its strictly arranged pieces. The decision to emulate the disruptive story of the video or, on the contrary, to follow the prevailing narrative indicated by common sense regarding the silence required in an institutional space, is entirely up to each of us.

In each of the four cases, from the chapters of this/ these narrative(s), what we see and hear is not silence, but rather its impossibility. In other words, we realize that the stories that are silenced, the micronarratives that remain unsaid are as much a part of History as the grand narratives that continue to be known and acknowledged as truth. As such, the beauty of these narrative acts lies less in a reflection on silence as a means of repression, but rather in perceiving them as a powerful method of resistance.

³ Rancière, J. (2000/2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, ed. and transl. by Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum.

³ Rancière, J. (2000/2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, ed. and transl. by Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum.

⁴ Benjamin, Walter (2006). *Berlin Childhood: around 1900*. Introduction by Howard Eiland. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

⁴ Benjamin, Walter (2006). *Berlin Childhood: around 1900*. Introduction by Howard Eiland. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

A mulher do soldado desconhecido

The wife of the unknown soldier

Alfredo Brant, Amadea Kovic, Miriam Thaler, Zohar Iancu

Alunos do Mestrado e Doutoramento em Estudos de Cultura / The Lisbon Consortium
Students of the MA and PhD in Culture Studies / The Lisbon Consortium

Deve ser para todos os gostos.
Mudar só para que nada mude.
É fácil, impossível, difícil, vale tentar.
(Wisława Szymborska, Retrato de mulher)¹

No âmbito da exposição *Silence in Pieces: 4 acts* (O Silêncio em Pedacos: 4 atos), Ana Vidigal apresenta a peça *A mulher do soldado desconhecido* (2020). A obra consiste em quatro fotografias – impressas em grande escala – de mulheres anónimas, com círculos vermelho-escuros à volta da cabeça, que foram adicionados pela artista. As imagens são a preto e branco e mostram vestígios do tempo que passou desde que foram tiradas. Impecavelmente vestidas, em posturas rígidas, as mulheres permanecem ali, em frente à câmara, a olhar diretamente para a lente. A obra de Vidigal convida os visitantes a refletir durante um momento sobre as histórias por trás das velhas fotografias. Quem queriam aqueles olhos encontrar?

Especialmente concebida para a exposição, a série articula-se com outros trabalhos de Vidigal. A artista já tinha explorado a condição da mulher em obras como *Tornei-me Feminista para Não Ser Masoquista* (2009) e apresentado uma perspetiva crítica do passado colonial português com a instalação *Penélope* (2000)². Estas obras têm eco na presente exposição, pois a perspetiva pessoal da artista relativamente a questões políticas atravessa a sua produção ao longo do tempo.

Vidigal escolheu colocar a mulher anónima no centro da sua obra. O círculo vermelho capta a atenção, obriga o visitante a olhar, observar e a concentrar-se nos rostos das mulheres. O vermelho é também a cor do sangue, da violência, da guerra. De facto, os retratos foram tirados durante Guerra Colonial, nas décadas de 60 e 70 do século passado. A artista descobriu as fotografias na Feira da Ladra, no bairro de Alfama, perto do local onde vive e trabalha. Ninguém sabe ao certo quem são aquelas mulheres, mas talvez fossem “Madrinhas de Guerra” que tiraram fotografias para as enviar aos soldados que lutavam no Ultramar. Ao decidir ampliar as imagens, Vidigal transformou as pequenas mulheres de um álbum de fotografias de família em representações de grande escala para serem exibidas numa galeria e revelou o que era antes invisível. Para Vidigal, é uma forma de homenagear o papel muitas vezes esquecido que as mulheres desempenharam durante a guerra: «Há muitos monumentos dedicados ao soldado desconhecido, mas ninguém se lembra da guerra solitária travada na retaguarda pelas mulheres que ficaram sozinhas, com todas as suas responsabilidades, a lutar numa batalha invisível contra o poder instituído»³.

A Guerra Colonial continua a ser um capítulo da história de Portugal ainda por tratar e contar adequadamente. No debate atual, o ponto de vista das mulheres é muitas vezes ignorado, pois os relatos sobre a guerra são geralmente associados à masculinidade robusta e agressiva. *A mulher do soldado desconhecido* levanta questões sobre a mulher e a guerra: as mulheres enquanto mães, esposas, amantes, aquelas que esperavam o regresso dos maridos, aquelas que foram deixadas para trás.

She must be a variety.
Change so that nothing will change.
It's easy, impossible, tough going, worth a shot.
(Wisława Szymborska, Portrait of a woman', 2000, 161)

For the exhibition *Silence in Pieces: 4 acts*, Ana Vidigal presents *A mulher do soldado desconhecido* (2020). The work consists of four large-scale printings of photographs depicting anonymous women, with their heads surrounded by deep-red circles, which were added by the artist. The images are all black and white and carry traces left by the time that passed since they were taken. With neat clothes, frozen postures, they stood there in front of the camera, gazing directly at the lens. Vidigal's work invites the observers to dedicate a moment to wonder about the stories behind the old photos. Who did their eyes hope to meet?

The series were specially conceived for the exhibition and draw parallels with Ana's previous works. She has explored the women's condition in works such as *Tornei-me Feminista para Não Ser Masoquista* (2009) and has offered critical viewpoints towards the Portuguese colonial past in the installation *Penélope* (2000)². These works naturally reverberate in the current exhibition. The personal perspective from which she deals with political issues crosses her production over the years.

Vidigal chose to locate the anonymous woman at the very center of her work. The red circle calls for attention. It urges the visitor to look, observe, and focus on their faces. Red is also the colour of blood, of violence, and of war. Indeed, these portraits were taken at the time of the Portuguese Colonial War, during the 1960s and the 1970s. The photographs were found by the artist in the Lisbon's flea market, Feira da Ladra, in the neighbourhood of Alfama, close to where the artist lives and works. No one knows exactly who these women are, but they might have been “Madrinhas de Guerra” (Godmothers of War) who took these photos in order to send them to the soldiers that fought overseas. Vidigal's choice to enlarge these images transforms them from being little women from a family album, into large-scale representations to be hung in a gallery space, highlighting what remained invisible in the found material. For Vidigal, this is a form to pay tribute to the often-forgotten role that women played during the war: “There exist a lot of monuments dedicated to the unknown soldier, but no one remembers the lonely war fought in the rear guard by the women who stayed alone with all their responsibilities, fighting an invisible battle against the established power” (Vidigal, 2020³).

The Colonial War remains up and until today a chapter in Portuguese history that is yet to be adequately handled and told. Within the existing discussion, the women's perspective is often overlooked in depictions of war, which is generally associated with strong, aggressive masculinity. *A mulher do soldado desconhecido* raises questions about women and war; women as mothers, wives, lovers, the ones who waited for their men to return, the ones who were left behind. Their steeliness, their silence, their passive posture stands as a contrast to the typical war visuals. No battlefield, no violence, no killing, no wounding.

¹ Szymborska, Wisława. 2000. “Portrait of a Woman”. In *Poems New and Collected*. New York: Mariner Books. Tradução de Regina Przybycien. Poemas. Companhia das Letras. 2011.
² Museu Calouste Gulbenkian. 2015. “Ana Vidigal – Penélope”. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/penelope-138572/ Último acesso em 9 de março de 2020.
³ Correspondência eletrónica com Ana Vidigal. 12 de fevereiro de 2020.

¹ Szymborska, Wisława. 2000. “Portrait of a Woman”. In *Poems New and Collected*. New York: Mariner Books.
² Museu Calouste Gulbenkian. 2015. “Ana Vidigal – Penélope”. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/penelope-138572/ Last accessed March 9, 2020.
³ Ana Vidigal, email message, February 12, 2020

A austeridade, o silêncio e a atitude passiva que exibem contrastam com a visualidade típica da guerra. Não há campo de batalha, nem violência, nem mortes, nem ferimentos. Mas é nessa ausência que está presente a guerra.

O papel das Madrinhas de Guerra era dar apoio aos soldados no Ultramar, enviando, a partir da metrópole, cartas, encomendas, cigarros e fotografias. Além disso, desempenhavam um papel fundamental no esforço de guerra, levantando o moral da nação e assegurando a fé da população na guerra. Também elas, de certo modo, haviam sido recrutadas. Estas imagens podem até parecer-nos familiares: o retrato de uma mulher como artefacto cultural para além do espaço e do tempo, esmaecido a preto e branco pelas guerras e por climas políticos em constante mudança. Como no poema de Szymborska, a ilusão de imutável perseverança só é possível precisamente porque essas mulheres são capazes de se adaptar às necessidades e exigências do meio – «mudar só para que nada mude».

O regime político do Estado Novo acrescenta ainda outra camada ao contexto em que as fotografias foram tiradas. Irene Flunser Pimentel, historiadora portuguesa⁴, recorda que o regime autoritário de António de Oliveira Salazar atribuía às mulheres uma posição específica na sociedade. O regime defendia três valores centrais: Deus, Pátria e Família. O estatuto jurídico dos homens portugueses como “cabeças de casal” deixava as mulheres à mercê dos maridos e sob o seu total domínio. O Estado Novo limitava as mulheres portuguesas à esfera doméstica, a observar o mundo do interior, sem poder interferir nele (Pimentel, 2019).

A infância de Ana Vidigal coincidiu com o período da Guerra Colonial. Hoje, decidiu pegar nas pequenas fotos de mulheres anónimas que encontrou na Feira da Ladra, imprimilas em grande escala e trazê-las para o coração do público, expondo-as nas paredes de uma galeria. A partir da apropriação artística de Vidigal, as pequenas mulheres anónimas tornam-se grandes, reclamando um espaço que é seu. A artista traz, assim, estas mulheres da esfera privada para o espaço público, da identidade individual para o coletivo político.

As histórias destas mulheres encontravam-se escondidas num mercado de rua, da mesma forma que tinham sido silenciadas e marginalizadas pela História. Vidigal pede-nos que as olhemos demoradamente, que as ouçamos com atenção e que juntemos fragmentos desses silêncios. Somos convidados a criar as nossas próprias histórias com base nas micronarrativas que ficaram por contar ou por ouvir. O próprio título instiga-nos a olhar criticamente para esta História que ergue monumentos a soldados desconhecidos, mas que esquece as mulheres que os apoiaram. Por outras palavras, somos chamados a questionar as grandes narrativas que constituem a História. E a construir outras.

⁴ Entrevista a Irene F. Pimentel, 11 de dezembro de 2019.

Yet, the war is present through its absence.

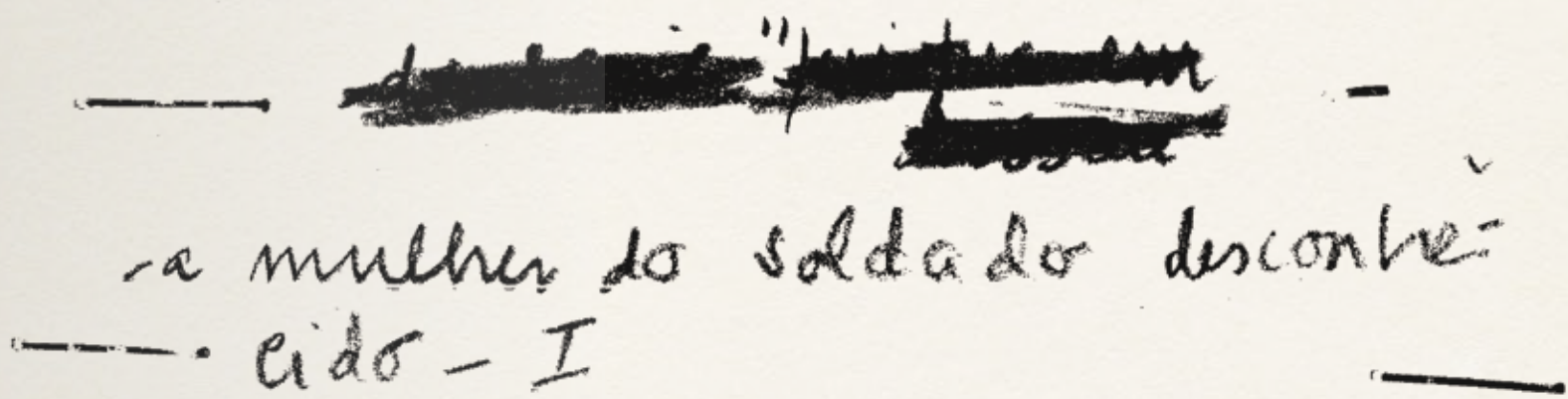
The role of the Godmothers of War was to support the soldiers placed overseas with letters, packages of goods, cigarettes, and photographs that were sent from the motherland Portugal. Moreover, they had an essential role in the war effort, raising national morale and ensuring the population's faith in the war; they, too, in a sense, had been recruited. These images might look familiar to us, the portrait of a woman as a cultural artefact that exists beyond space and time, faded in black and white through wars and ever-changing political climates. Much like in Szymborska's poem, the illusion of never changing steadiness becomes possible through the ability of those women to adapt themselves to the needs and demands of their environment — “change so that nothing will change” (2000).

The political context of the Portuguese Estado Novo adds another layer to the setting in which these photographs were taken. Irene F. Pimentel, Portuguese history researcher⁴, reminds that the authoritarian regime led by António de Oliveira Salazar allocated women a particular place within its realms. The regime praised three central values among all others: Deus, Pátria e Família (God, Motherland, and Family). The legal status of Portuguese men as the “cabeça de casal” (head of the household) left women to live under the full control and mercy of their husbands. The regime left the Portuguese women within the domestic realm, to observe the world from the inside, without interfering in it (2019).

Vidigal herself lived through the war as a child. Today, she chose to take the small photos of the anonymous women that she found at the market, and enlarge them into big scale printings, bringing them to the heart of the public, on a wall in a gallery. With Vidigal's artistic appropriation, the little anonymous women became large, claiming their space. Vidigal, therefore, shifts these women from the realms of the private to the realms of the public, from the personal self to the political collective.

The stories of these women were lying hidden in the flea market just as they have been in silence and in shadow across History. Vidigal asks us to look deeply, to listen carefully, and to collect the pieces of these silences. We are invited to make our own stories out of the micro narratives that have remained untold or unheard. The title itself call us to be critical towards this History that raises monuments to unknown soldiers, but forget the women supporting them. In other words, we are asked to question the grand narratives that make History and, ultimately, to build other (hi)stories.

⁴ Irene F. Pimentel, personal conversation with the author. December 11, 2019.





Ana Vidigal
A mulher do soldado desconhecido
The wife of the unknown soldier
2020
impressão digital em papel fine art
inkjet printing on fine art paper



Ana Vidigal
A mulher do soldado desconhecido
The wife of the unknown soldier
2020
impressão digital em papel fine art
inkjet printing on fine art paper



Ana Vidigal
A mulher do soldado desconhecido
The wife of the unknown soldier
 2020
 impressão digital em papel fine art
 inkjet printing on fine art paper



Ana Vidigal
A mulher do soldado desconhecido
The wife of the unknown soldier
 2020
 impressão digital em papel fine art
 inkjet printing on fine art paper

Com elegância e uma delicada sombrinha feminina

With elegance and a fine ladylike umbrella

Amalie Alsbo, Lucie Albrecht, Meta Daniel, Sidsel Bjorg Hjelmager

Alunos do Mestrado e Doutorado em Estudos de Cultura / The Lisbon Consortium
Students of the MA and PhD in Culture Studies / The Lisbon Consortium

O interesse de Katharina Lackner na relação entre objeto e observador materializa-se na peça em exibição, *Mit Eleganz und einem feinen Damenschirm* [Com elegância e uma delicada sombrinha] (2004-2020). Na presente obra, a artista utiliza a porcelana, quer intacta, quer em fragmentos, para questionar a forma como nos envolvemos com os objetos e o poder que está contido nos nossos gestos e nas nossas escolhas.

Passado ao contrário, o vídeo em exibição, projetado numa chávina caída, mostra uma mulher, envergando um vestido elegante, com uma sombrinha na mão. Lentamente, a mulher entra no espaço. Com graciosidade, levanta a sombrinha e começa a partir a porcelana que está em cima da mesa da sala de jantar. Após destruir todas as peças de porcelana, a mulher abandona a sala.

Produzido em 2004, a peça original de Lackner era constituída apenas pela videoinstalação. Agora, em 2020, o vídeo surge num novo contexto, no âmbito da exposição coletiva *Silence in Pieces* [O Silêncio em Pedacos]. A peça é reveladora da evolução da obra de Lackner, uma vez que a videoinstalação está atualmente inserida num enquadramento mais amplo. Através deste processo, o visitante é convidado a olhar para as relações sujeito/objeto de um ângulo novo. Inspirada pelo ato de destruir algo delicado, a semente da curiosidade estimulou o interesse de Lackner pela porcelana e suas conotações.

A descoberta de que a porcelana é um presente tradicional oferecido às noivas levou a artista a concentrar-se nas questões da emoção e do poder contidos nesses objetos. Não se podem ver as peças de porcelana de modo simplista. Sendo passadas de geração em geração, a sua função e o seu valor estão ao serviço não só o seu uso prático/material, antes constituem também um dispositivo mnemónico para a história e a tradição. As tradições não são neutras. De acordo com a pesquisa de Lackner, além do contexto específico de cada família, a porcelana é também símbolo de feminidade e pureza. Oferecida por ocasião do casamento, a sua natureza dispendiosa e delicada sugere que deve ser tratada com cuidado.

Heranças como a porcelana atravessam diferentes fases de espaço e tempo de uma genealogia específica e servem para evocar uma memória estruturada. Com valor tanto emocional como pecuniário, estes frágeis objetos veem-se assim investidos de poder. Tal como no ato do matrimónio, a mensagem associada ao ritual é mais profunda do que parece. Do mesmo modo, a mensagem associada a uma coleção privada de porcelana tem um efeito maior. Ao passar de objeto a instituição, a coleção tornase «coextensive with man both in space and time» [coextensível com a pessoa, no espaço e no tempo] e, assim, o visível transforma-se em invisível e a separação sujeito/objeto tende a ficar obscurecida¹.

Será que, ao reconhecermos que objetos, como a porcelana, podem servir de sustento a tradições padronizadas, compreendemos verdadeiramente as mensagens que estamos a passar? Somos nós que as controlamos, ou elas a nós?

A obra interativa que aqui se apresenta dá-nos uma oportunidade para nos envolvermos com essas memórias e estruturas; uma oportunidade até para as destruímos, se quisermos. Como irá cada um de nós reagir? Nas palavras de Lackner: «Se pudesse fazer o que te apetece, farias o que te apetece?»

1 Pomian, Krzysztof (1990). *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*. Cambridge, Mass: Cambridge, p.5.

Katharina Lackner's interest in the relationship between object and viewer can be seen in her displayed piece, *Mit Eleganz und einem feinen Damenschirm* (*With elegance and a fine ladylike umbrella*) (2004-2020). In this work she uses porcelain, both whole and broken, to question how we engage with objects and the power that is held in our gestures and choices towards them.

Played in reverse, the video cast onto the fallen teacup shows a woman in an elegant dress adorned with an umbrella. Moving slowly, she comes into the space. With grace she lifts the umbrella and smashes the porcelain that covers the dining room table. When all the porcelain is smashed she leaves the room. The original work from Lackner produced in 2004 consisted of the video installation alone. Now in 2020, the video reappears in a new context in the collective exhibition *Silence in Pieces*. The work brought to us today shows the evolution of Lackner's work as the video installation is now contained within a larger frame of itself. Through this process, the viewer is invited to engage with a new perspective concerning subject/object relations. Inspired by the act of destroying something delicate, this seed of curiosity prompted Lackner's interest in porcelain and its connotations.

Finding that porcelain had long been a traditional gift for brides, questions of the emotion and power retained in these objects emerged. Porcelain pieces cannot be viewed through a simple lens. They are passed down from generation to generation thus their function and value serve not just their practical/material use but also as a mnemonic device for history and tradition. Traditions are not neutral. Beyond their family specific context porcelain, according to Lackner's research, also symbolizes femininity and purity. Given away at weddings, its expensive and delicate nature suggests that you treat it with care.

As heirlooms such as porcelain move through the different spacial and temporal phases of a particular genealogy, they serve to recall a structured remembrance. Laden with worth, both emotionally and monetarily, these fragile objects are imbued with power. Like the act of the wedding itself, the message tied to the ritual is greater than what can be seen. By this same token, the message tied to one's porcelain collection, also takes on a larger effect. Moving from object to institution the collection becomes "coextensive with man both in space and time" and with this, the visible is rendered invisible and the subject-object divide becomes obscured (Pomian, 1990, 5)¹.

With the acknowledgment that objects, such as porcelain, may serve to uphold patterned traditions, do we truly understand what messages we are transferring?

Are we in charge of them, or them of us?
With the interactive work presented to us here today we are placed with the opportunity to engage with these memories and structures, even smash them if you please. How will you react? In the words of Lackner, "If you could do what you want, would you do what you want?"

1 Pomian, Krzysztof (1990). *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*. Cambridge, Mass: Cambridge, p.5.



Katharina Lackner
 Mit Eleganz und einem feinen Damenschirm,
 [Com elegância e uma delicada sombrinha feminina]
 [With elegance and a fine ladylike umbrella]
 2004/2020
 Vídeo, mesa, objectos de porcelana
 Video, table, porcelain objects



Katharina Lackner
 Mit Eleganz und einem feinen Damenschirm,
 [Com elegância e uma delicada sombrinha feminina]
 [With elegance and a fine ladylike umbrella]
 2004/2020
 Vídeo, mesa, objectos de porcelana
 Video, table, porcelain objects



Katharina Lackner
 Mit Eleganz und einem feinen Damenschirm,
 [Com elegância e uma delicada sombrinha feminina]
 [With elegance and a fine ladylike umbrella]
 2004/2020
 Vídeo, mesa, objectos de porcelana
 Video, table, porcelain objects



Katharina Lackner
 Mit Eleganz und einem feinen Damenschirm,
 [Com elegância e uma delicada sombrinha feminina]
 [With elegance and a fine ladylike umbrella]
 2004/2020
 Vídeo, mesa, objectos de porcelana
 Video, table, porcelain objects

Campo de refugiados

Refugee camp

Carolina Santos, João Moreira, Lilith Kappelmann, Maria de Brito Matias

Alunos do Mestrado e Doutorado em Estudos de Cultura / The Lisbon Consortium
Students of the MA and PhD in Culture Studies / The Lisbon Consortium

À medida que nos aproximamos do espaço da galeria, somos banhados por uma luz quente. O brilho cintilante e o vermelho intenso atraem naturalmente os sentidos. Não tarda a percebermos que a mensagem importa. Estamos alerta mas calmos. A acelerada vida contemporânea ensina-nos a fechar os olhos e avançar. As luzes intensas já não nos incomodam e sinais vermelhos são facilmente ignorados. Quando o efeito anestésico nos atinge, a resposta é rápida: «é só mais uma luz intermitente a reclamar a minha atenção», pensamos talvez. Combatendo o automatismo que nos é inerente, a nossa visão encontra foco por breves instantes, e os nossos sentidos hiperativos abrandam. A realidade chama e, desta vez, exige mais do que atenção. A luz intensa diz “Campo de refugiados” num vermelho chamejante a contrastar com a parede escura. De imediato, a nossa mente vagueia. Campo de refugiados? Porquê campo de refugiados? Porquê aqui? E porquê agora?

A perspetiva – incluindo a do visitante – desempenha um papel vital na compreensão desta obra. Isto tornar-se-á evidente se focarmos a atenção na forma original da obra. De facto, *Campo de Refugiados* (2017-2020) integra uma expressão maior, que completa a instalação: «Nunca vi um campo de refugiados».

Na mente da artista, Tatiana Macedo, o conceito surgira quase uma década antes. Contudo, a obra só se materializou em 2017, no seguimento de um convite para participar na 23.^a edição da Exposição Internacional de Brandemburgo *Rohkunstbau* XXIII, cujo tema era *The Beauty in Difference* (Beleza na Diferença).

Sem dúvida que juntar «Nunca vi um» a «Campo de Refugiados» constitui uma abordagem completamente diferente. Partindo de uma perspetiva estritamente pessoal, ligada à nossa visão singular do mundo, às nossas experiências e à falta delas, o «eu» da artista funde-se com a perspetiva do visitante individual, à medida que se lança luz sobre a noção coletiva do que é um campo de refugiados na contemporaneidade, que parece estar a revisitar o nosso (não muito distante) passado. O carácter intimista desta obra transparece quando nos apercebemos de que o néon tem a forma da caligrafia da artista. Esta técnica, que muitos de nós parecem estar a desaprender, é como um rasto que nos leva até dentro de nós.

O ato de escrita, seja através de imagens, textos ou sons, é parte integral do processo criativo de Tatiana Macedo. Partindo de uma metodologia e estilo que agrega vertentes de investigação, de crítica, de índole ficcional, poética, ensaística ou documentarista, Tatiana Macedo combina palavras e imagens num campo alargado que incide nas fronteiras entre o visível e o invisível. De certa forma, a frase à nossa frente reconstrói-se como um quadro, como uma recordação de memórias e perceções que resulta da ideia singular de cada um acerca do que significa e de como é um «Campo de Refugiados».

Vivemos em tempos de empatia forjada e, como defende Jean Baudrillard, tornámo-nos – enquanto sociedade pós-moderna – dependentes de uma imitação da realidade, descrita como simulacro ou simulação (Baudrillard, 1991). De acordo com essa ideia, os média contemporâneos criam – através de imagens, que são imitações – os blocos de construção que utilizamos para formar a nossa visão do mundo. Por consequência, vamos gradualmente perdendo a capacidade de distinguir entre o natural e o artificial, entre o verdadeiro e o falso. Seguindo uma tendência semelhante, esta peça relaciona o poder da linguagem e forma como ela constrói a realidade. Por outras palavras, «Campo de Refugiados» desperta

As we approach the gallery, a glimpse of a warm shining light emerges. The shimmering glow and the intense red colour naturally attract our senses. In a second, something tells us that the message is significant. We are attentive, but in a way, we are calm. The fast-paced contemporary life teaches us to close our eyes and keep on going. Bright lights do not bother us anymore and red signs are easily ignored. As the anaesthetic effect hits, the response is quick: “It’s just another flashing light demanding my attention”, we may think. Fighting the inherent automaticity, our sight focuses for one brief second as our overactive senses ease. Reality calls and, this time, it appeals for more than attention. The bright light says “Refugee Camp”, blazing red on the dark wall. Instantly, our mind wanders. Refugee Camp? Why Refugee Camp? Why here, and why now?

Perspective — including the one of the visitor — plays a vital role in understanding this work. This can be observed once we draw our attention to its original form. Indeed, *Refugee camp* (2017-2020) is part of a larger phrase “I have never seen a refugee camp” that composes the installation in its whole.

This concept came to Tatiana Macedo’s mind almost a decade earlier. However, it was only in 2017, during an artistic residency in Berlin, that the work was brought to life by virtue of an invitation to participate in the 23rd edition of the International Exhibition in Brandenburg “Rohkunstbau XXIII” under the theme “The Beauty in Difference”.

Undoubtedly, adding “I have never seen a” to “Refugee camp” evokes an entirely different approach. Moving from a strictly personal perspective connected to our unique view of the world, our experiences and lack of them, the “I” of the artist blends with each viewer’s perspective as light is shed on such a collective idea of what a refugee camp encompasses in our contemporary times, which seem to be revisiting our (not too distant) past. Nonetheless, the intimacy of this work shines through as we focus on the fact that the neon is shaped by the artist’s handwriting. This technique, which many of us are unlearning these days, is like a trace that leads into our inner being.

The act of writing, be it through images, text or sound, is an integral part of Tatiana Macedo’s creative process. From a research, critical, fictional, poetic, essayistic or documentary methodology and style, Tatiana Macedo connects words and images in an expanded field that revolves around the boundaries between the visible and the invisible. In a way, the sentence in front of us reconstructs itself as a picture, as a recollection of memories and perceptions affiliated to each individual’s idea of what a “Refugee Camp” might mean or be like.

Indeed, we live in times of forged empathy, as Jean Baudrillard argues, we — as a postmodern society — became dependent on an imitation of reality, which is described as the simulation or simulacrum (Baudrillard, 1994). Following that idea, contemporary media — through images, that are imitations — creates the building blocks that we use to form our vision of the world. Consequently, we gradually lose the ability to distinguish between nature and artifice and, therefore, between true and false. In a similar trend, this work connects the power of language and how it constructs reality. In other words, *Refugee camp* provokes an awakening of the viewer when it shows us a (daily) dose of simulation that we constantly (are led to) choose to favour over the real.

This idea is also emphasized through the choice of the medium: originally designed to capture the attention

em nós a consciência ao confrontar-nos com uma dose (diária) de simulação que tendemos – ou somos levados – a privilegiar em detrimento da realidade.

Esta ideia é ainda reforçada pela escolha do meio: originalmente concebido para captar a atenção do transeunte e ativar impulsos consumistas, o néon revela da forma como a publicidade conquistou o espaço urbano. Como Baudrillard nota, tornámo-nos obcecados com um consumismo em massa, alimentado por imagens visuais (difundidas pelos média): «Não existe relevo, perspectiva, linha de fuga onde o olhar corra o risco de perder-se, mas um ecrã total onde os cartazes publicitários e os próprios produtos, na sua exposição ininterrupta, jogam como signos equivalentes e sucessivos» (Baudrillard, 1991:98).

Desde notificações constantes a anúncios a piscar, o desassossego da nossa acelerada sociedade de informação atua na mente como um sinal ininterrupto. Daí que a quantidade de informação que, através dos média noticiosos, consumimos sobre refugiados acabe por resultar em desapego emocional relativamente a esta questão social. Isto, apesar de o número de pessoas deslocadas em campos de refugiados não ter diminuído. O facto de termos, através de imagens mediáticas, «o direito a olhar» (Mirzoeff, 2011) revela uma estrutura hegemónica e hierárquica que, paradoxalmente, nos leva a desviar o olhar de realidades (aparentemente) distantes, vividas nos campos de refugiados.

Assim, o poder desta obra reside, assim, na sua ambivalência: o vermelho atmosférico na parede escura lembra um grito mudo na noite, permitindo-lhe, ao mesmo tempo, a presença imediata e incisiva falar além do silêncio.

Hannah Arendt, filósofa germano-americana que escreveu profusamente sobre as políticas relativas a refugiados, lembra-nos, a propósito da realidade dos mesmos, que a «powerlessness has become the major experience of their lives»¹ (1951: vii). Este desamparo é inequívoco do ponto de vista da estrutura estado-nação. Os direitos humanos, supostamente sagrados e inalienáveis, são, na verdade, negados àqueles que não gozam do poder da pertença. Os direitos humanos ditos universais estão, na realidade, dependentes da nacionalidade, que pode funcionar como um porto seguro ou como um tormento. Os direitos indispensáveis, por exemplo, à eletricidade, não fazem necessariamente parte da realidade de um refugiado. A mesma energia que alimenta o néon à frente do visitante não é acessível a nove em cada dez pessoas que vivem em campos de refugiados (Green, 2018). Por conseguinte, a peça reflete diferentes estruturas de poder e a forma como são reforçadas ou silenciadas pela sociedade atual (e, em última análise, por todos nós).

É neste estádio de consciência acerca das estruturas de poder que enformam os nossos pensamentos que se consegue olhar, de modo resistente, a realidade construída. A matéria e as palavras que compõem o «campo de refugiados» de Tatiana Macedo fazem o que a arte faz melhor: operam no domínio da percepção (Luhmann, 1984), exigindo uma alteração do modo como interpretamos e, em última instância, utilizamos o poder de modo a que, em vez de silenciarmos e ocultarmos partes das narrativas que formam o mundo, quebreemos o silêncio em pedaços.

1 A impotência tornou-se a experiência por excelência das suas vidas.

of the passer-by in order to activate consumerist impulses, neon reveals how advertisement conquered the urban space. Baudrillard would note that we become obsessed with mass-consumerism fuelled by visual (media) images: “No relief, no perspective, no vanishing point where the gaze might risk losing itself, but a total screen where, in their uninterrupted display, the billboards and the products themselves act as equivalent and successive signs.” (Baudrillard, 1994:52). From constant notifications to flashing light advertisements, the restlessness of our fast information society acts as a perpetual signal in our minds. Consequently, the amount of information we are fed through news media on the topic of refugees, by now, has caused an emotional disconnection to this social question. Nonetheless, the amount of displaced people in refugee camps has not decreased at all. The fact that we - through media images—possess “the right to look” (Mirzoeff, 2011) reveals a hegemonic structure that is hierarchic and it can in turn also make us look away from (apparently) distant realities that are faced in refugee camps. Thus, the power of this artwork lies in its ambivalence: the atmospheric red on the dark wall resembles a silent call in the night, but at the same time its immediate and incisive presence let it speak far from noiselessly.

Hannah Arendt, German-American philosopher who wrote extensively about refugee politics reminds us that “powerlessness has become the major experience of their lives” (1951:vii) when addressing the reality of refugees. This helplessness is unequivocal when we look at it through the nation-state structure. Human rights, supposed to be sacred and inalienable, are in fact denied to those who do not own the power of belonging. The so-called universal human rights are actually dependent on our nationality, which can act as a safe harbour or a torment. Indispensable rights, for instance electricity, are not necessarily an integral part of a refugee’s reality. The same power that feeds the neon in front of the viewer is not accessible to nine out of ten people living in refugee camps. (Green, 2018) Hereby, the piece reflects different frameworks of power and how they are highlighted or silenced by our current society (and, in the end, by all of us).

It is at this point, of consciousness of the power structures forming our thoughts, that this constructed reality is looked at with resistance. The matter and the words that make Tatiana Macedo’s “a refugee camp” do what art does at its best—it operates in the realm of perception (Luhmann, 1984), asking for a shift in the ways we read and, ultimately, to use our power to, rather than silencing and shadowing parts of the narratives that make up the world, to break silence into pieces.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, Hannah (1951). *The Origins of Totalitarianism*. San Diego/ New York/ London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água.
- Green, Chandler (2018). “5 Reasons to care about powering refugee camps.” <https://unfoundation.org/blog/post/5-reasons-care-powering-refugee-camps/> (accessed March 12th 2020).
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mirzoeff, Nicholas (2011). “The Right to Look”. *Critical Inquiry*. 37, No. 3 (Spring 2011): 473-96.

LIST OF REFERENCES

- Arendt, Hannah. 1951. *The Origins of Totalitarianism*. San Diego/ New York/ London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Green, Chandler. 2018. “5 Reasons to care about powering refugee camps.” Accessed March 12th.<https://unfoundation.org/blog/post/5-reasons-care-powering-refugee-camps/>.
- Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. “The Right to Look.” *Critical Inquiry* Vol. 37, No. 3 (Spring 2011), pp. 473-496.



Tatiana Macedo
I Have Never Seen A Refugee Camp
(Open Studios)
Eu Nunca Vi Um Campo de Refugiados
2007
Vista de Instalação Installation view
Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, José de Azeredo Perdigão
Calouste Gulbenkian Foundation, Modern Art Collection, José de Azeredo Perdigão
Cortesia da artista Courtesy of the artist



Tatiana Macedo
 I Have Never Seen A Refugee Camp
 Eu Nunca Vi Um Campo de Refugiados
 2017
 Vista de Instalação Rohkunstbau XXIII, Schloss Lieberose, Spreewald, Alemanha
 Installation View Rohkunstbau XXIII, Schloss Lieberose, Spreewald, Germany
 Cortesia da artista Courtesy of the artist



Tatiana Macedo
 I Have Never Seen A
 Eu Nunca Vi Um
 2020
 Vista de Instalação Nanogaleria, Lisboa
 Installation View Nanogaleria, Lisbon
 Cortesia da artista Courtesy of the artist



Tatiana Macedo
 I Have Never Seen A Refugee Camp (detail)
 Eu Nunca Vi Um Campo de Refugiados (detalhe)
 2017
 Vista de Instalação Rohkunstbau XXIII, Schloss Lieberose, Spreewald, Alemanha
 Installation View Rohkunstbau XXIII, Schloss Lieberose, Spreewald, Germany
 Cortesia da artista Courtesy of the artist



Tatiana Macedo
 I Have Never Seen A Refugee Camp (detail)
 Eu Nunca Vi Um Campo de Refugiados (detalhe)
 2017
 Vista de Instalação Rohkunstbau XXIII, Schloss Lieberose, Spreewald, Alemanha
 Installation View Rohkunstbau XXIII, Schloss Lieberose, Spreewald, Germany
 Cortesia da artista Courtesy of the artist

Esta tempestade passará

This storm shall pass

Anaïs Gindrat, Ioan Maxim, Julia Flamingo

Alunos do Mestrado e Doutorado em Estudos de Cultura / The Lisbon Consortium
Students of the MA and PhD in Culture Studies / The Lisbon Consortium

Era uma vez uma mulher aguerrida que criou uma nova nação para o seu povo. Em vez de fronteiras e preconceitos, havia igualdade e compaixão. A mulher haveria de ficar conhecida como Rainha Zenóbia, uma aristocrata que vivia em Palmira, na Síria, e se autoproclamou regente, em 267 d. C, na sequência do assassinato do marido às mãos de um rival. Ao suceder ao marido, Zenóbia não só reconquistou o poder sobre os persas, como desafiou abertamente a autoridade romana e o Imperador Aureliano. Esta mulher poderia bem ser Eliyah Mesayer. Radicada em Copenhaga, de ascendência árabe, Mesayer está a construir um *Illiyen* dos tempos modernos, uma pátria para os apátridas, uma casa para todos.

Eliyah Mesayer cruzou-se com a história da Rainha Zenóbia durante uma residência de investigação no Centro de Investigação Artística Hangar, em 2018, altura em que visitou o Arquivo Islâmico em Lisboa. Mesayer mergulhou na história de força e independência da Rainha Zenóbia: na forma como os seus grandes feitos, a sua instrução e as suas brilhantes façanhas militares a ajudaram a transformar a cidade-deserto de Palmira – situada entre a costa mediterrânica e o rio Eufrates – na «Pérola do Deserto»¹. Ainda que forças rivais tenham sido capazes de conquistar o território que se estendia da Turquia ao Egito, não conseguiriam alcançar uma vida após a morte tão esplêndida como a da sua antepassada: Cleópatra. Como falante de árabe, Eliyah leu vários textos e poemas acerca de Zenóbia. Ao traduzir esses documentos para inglês, acabou por descobrir laços que a uniam à rainha do século III.

Esta ligação ficou a dever-se à História de Portugal e ao seu passado islâmico. Boa parte do território que viria a ser Portugal viveu sob domínio islâmico durante mais de 500 anos, desde o ano 711. Após a queda do Império Romano do Ocidente, os reinos germânicos e, subsequentemente, os Mouros invadiram a Península Ibérica. Reinaram sobre o que é hoje Portugal, chamando-lhe Gharb AlAndalus (oeste de Al-Andalus) ou simplesmente Al-Gharb (o oeste) – nome que haveria de dar lugar a Algarve –, até à sua expulsão pelos reconquistadores. Como podemos verificar ao andarmos pelas cidades portuguesas, são muitas as influências do passado árabe: da poesia à pastelaria, da tapeçaria à música ou das chaminés em minarete, que adornam as casas do sul, à ciência de navegação, já para não falar da língua e da cultura como um todo². Por tudo isto, o reino de Gharb Al-Andalus despertou o interesse pessoal de Eliyah Mesayer durante a sua residência artística no Hangar, em 2018.

Illiyen é o nome do primeiro capítulo de uma série de poemas que tomam a forma de curtas-metragens e podem ser lidos separadamente. Enquanto o primeiro capítulo conta a história da Rainha Zenóbia e do seu jardim, o segundo capítulo – «The darkest of chapels, and the sky that prays for light» [A mais escura das capelas, e o céu que reza por luz] –, que integra esta exposição, centra-se no poema que liga a história da Rainha Zenóbia à da família de Eliyah. Nesta peça, vemos dois irmãos que encontram abrigo no jardim da rainha conversar: um deles descobriu uma nova nação, uma nação em que a condição de apátrida não existe.

Filha de um beduíno, Eliyah Mesayer viveu no deserto até aos cinco anos. Historicamente, o grupo de tradição

Once upon a time, a fierce woman created a new nation for her people. Instead of boundaries and prejudice, there was equality and compassion. This woman would be called Queen Zenobia, a noble who lived in Palmyra, located in modern-day Syria, who, in 267 A.D., declared herself regent after her husband's murder by a fellow rival. The move to succeed her husband allowed her to regain power over the Persians while making open defiance of Roman authority and its emperor Aurelian. She could also be Eliyah Mesayer, a Copenhagen-based woman with an Arabian background who is building up the modern-days *illiyen*, a state for the stateless, and a home for everyone.

Eliyah Mesayer came across the story of Queen Zenobia's during her research residency at the Hangar in 2018, in which she has visited the Islamic Archive in Lisbon. She dove deep into Zenobia's story of strength and independence; how her great accomplishments, education, and brilliance in military feats helped her to transform the city of Palmyra, located between the Mediterranean coast and the Euphrates River, from a desert city into the "Pearl of the Desert" (De La Fuente, n/a)¹. Rival powers would manage to conquer this territory spanning from Turkey to Egypt yet, still not attain an afterlife as fine as that of her ancestors, Cleopatra. Being an Arabic speaker, Eliyah was able to read the texts and poems written about Queen Zenobia. Translating these documents into modern English, she found relations between herself and this queen from the 3rd Century AD.

This connection is also due to the History of Portugal and its Islamic past. Much of the country lived under Islamic rule for over 500 years from as early as 711. After the collapse of the Western Roman Empire, Germanic kingdoms, and subsequently, the Moors invaded the Iberian Peninsula. They reigned over Portugal – then called Gharb Al-Andalus (the West of Al-Andalus) or just Al-Gharb (the West), which gave name to the Algarve – until their expulsion at the hands of the "reconquistadores". As we can see simply walking in the Portuguese cities, the influences of the Arab past in Portugal are huge and go from poetry to pastries; carpet weaving and guitar music; from the minaret-shaped chimneys that still adorn southern homes to the navigational science (Alves, 2001)², not to say language and culture as a whole. The kingdom of Gharb Al-Andalus was very much of personal interest to Eliyah Mesayer as she was doing her artistic residency at Hangar in 2018.

Illiyen is the name of the first chapter of a series of poems that take form into short movies, that can be read separately from each other. While the first chapter tells a story about Queen Zenobia and her garden, the second chapter – “The darkest of chapels, and the sky that prays for light” – presented in this exhibition, is centered around a poem that links Queen Zenobia's story with Eliyah's family history. In her work, two siblings have found shelter in the queen's garden and talk – one of them has found a new nation, a nation where statelessness does not exist.

Daughter of a Bedouin, Eliyah Mesayer's environment, until she was five years old, was the desert. The group of nomadic and tribal traditions has been historically inhabiting the desert regions from North Africa to the Middle East, and what other children know as home

¹ Hernández De La Fuente, David. (n/a). Zenobia, *the Rebel Queen Who Took on Rome*. National Geographic. Último acesso a 10 de Fevereiro 2020.

² Alves, Adalberto (2001). *Portugal: Echoes of an Arab Past*. C.T.T., Lisboa.

¹ Hernández De La Fuente, David (n/a). Zenobia, *the Rebel Queen Who Took on Rome*. National Geographic. Retrieved from <http://nationalgeographic.com> on February 10th, 2020.

² Alves, Adalberto (2001). *Portugal: Echoes of an Arab Past*. C.T.T., Lisbon.

nómada e tribal tem habitado as regiões desertas desde o Norte de África ao Médio Oriente, e aquilo a que as crianças chamam casa e pertença foi sempre substituído, na infância da artista, pela experiência de viagem e errância. O rico, vibrante e profundo folclore beduíno tem estado, nos últimos anos, no centro da obra de Mesayer, com a artista a traduzir poemas ancestrais e a tradição oral em histórias audiovisuais e contemporâneas.

Jabir ibn Hayyan (721-813 d. C.), de quem se diz ter sido o fundador da alquimia, é ainda uma figura relevante na cultura beduína, tendo servido de inspiração ao trabalho de Eliyah³. Químico, filósofo e poeta árabe, Hayyan trabalhou em processos fotossensíveis, que também inspiraram a artista nos seus estudos fotográficos que se desenvolvem sem real recurso a uma câmara. Eliyah aprendeu a usar os métodos de manipulação do alquimista, bem como flashes artesanais, iluminação natural, fogo e até o luar. A artista inscreve marcas no papel fotográfico, aproximando a fotografia do processo de pintura. É deste exercício de revelação fotográfica que resultam as suas imagens. Na câmara escura, Eliyah é ela própria a câmara.

A artista utilizou esses processos nas fotografias que tirou no Jardim Botânico de Lisboa, cenário escolhido para a criação de imagens do jardim de Zenóbia. Recorrendo a elementos como nitrato de prata nas suas fotografias, Mesayer pôde desenhar no papel. Às vezes, o nitrato acaba por furá-lo devido ao processo químico. Nas curtasmetragens, a natureza no Jardim Botânico é retratada a preto e branco, transmitindo a ideia de um passado nostálgico, que é, ao mesmo tempo, superado nas imagens de alta resolução.

Aos olhos de Eliyah, o processo químico ou a reação que ocorre quando coisas diferentes confluem é também o que acontece entre seres humanos. O sentido de pertença define-se por ligações humanas e pelos compostos químicos que ocorrem num encontro entre dois indivíduos. A alquimia torna-se, assim, também, uma forma de lançar luz sobre a importância das ligações e dos limites no mundo de hoje, a qual deveria bastar para que as pessoas vivessem em grupo. Porém, como sabemos, o que governa uma nação, na nossa época, são a cidadania e um passaporte, em vez de um sentido de pertença e identidade. Trata-se de noções antigas que tomam a forma de debates supostamente novos. A filósofa Hannah Arendt, por exemplo, discutiu os conceitos de «refugiado», «cidadania» e «direitos humanos» em textos como Nós, os Refugiados, publicado durante a II Guerra Mundial mas cujo conteúdo se mantém atual.

A estratégia de fazer uma afirmação política sem a explicitar é também uma metodologia poderosa na obra visual de Eliyah, embora assuma uma forma mais evidente noutros projetos. O Fundo Mesayer, que a artista criou no ano passado, auxilia jovens apátridas que necessitam de fundos para poderem pedir a nacionalidade dinamarquesa. A atitude crítica de Mesayer também é mais evidente nos espaços de discussão em atos públicos. A artista está disponível para responder às questões do público, desde que estejam relacionadas com política ou com a sua prática artística. Caso lhe seja dirigida alguma pergunta de caráter pessoal, um guardacostas interrompe imediatamente o orador, pondo fim ao diálogo. O guarda-costas personifica o poder, a proteção e a censura, o que

and belonging were always replaced in her childhood by the sense of traveling and wandering. The rich, vibrant, and profound Bedouin folklore has been the center of Eliyah's oeuvre over the past years. She translates the ancestral poems and oral history into audio-visual and contemporary stories.

Jabir ibn Hayyan (721 AD – 813 AD), the conceived founder of alchemy, is still a relevant figure in Bedouin culture and has served as inspiration in the work of Eliyah³. An Arabic chemist, philosopher, and poet, Hayyan worked on photosensitive processes, which also inspired Eliyah in her photographic studies that evolve without the real employment of a camera. Eliyah learned to use the alchemist's manipulation methods as well as self-made flashes, natural lightning, fire, and even the moonlight. The artist creates marks in the photographic paper approximating photography to the process of painting. This exercise of photographic development is what creates her images: in the darkroom, Eliyah is herself the camera.

The artist used such processes in the images she took at the Lisbon Botanical Garden, the scenery she chose to create images on Zenobia's garden. Using elements such as silver nitrate to her photographs, she could draw on the paper. Sometimes the nitrate even breaks it due to the chemical process. In the short movies, the nature within the Botanical Garden is depicted in black and white, bringing the notion of a nostalgic past, at the same time, modern high-resolution images overcome it.

In Eliyah's eyes, the chemical process or the reaction that occurs when different things come together, is also what happens between people. Affiliation is defined by human bonds and the chemical compounds that occur in the meeting between two individuals. Therefore, alchemy is also a way for her to shed light on the importance of connections and boundaries in today's world that should be enough for people to live together as a group. Although, as we know, what rules a nation in this age is citizenship and a passport instead of a sense of belonging and identity. These are old notions that take forms into apparently new discussions. The philosopher Hannah Arendt for instance, debated the concepts of refugee, citizenship, and human rights in texts like “We refugees” published during the World War II, which ideas still fit into our times.

The idea of creating a political statement without really saying it is also a powerful methodology in Eliyah's visual work, although it takes a more aggressive form in other projects. The Mesayer Fund, which she created last year, is a way of helping stateless young people who need funding for their application fees to get Danish citizenship. Her criticism is also more evident in a public act that takes the form of a Q&A. She is open to the questions of the public once they are political or related to her artistic practice. If a personal matter is directed to the artist, a bodyguard would instantly interrupt the speaker and therefore constrain the dialogue. The personification of power, protection, and censorship embodied by the bodyguard can be related to the piece *Picasso in Palestine* by Khaled Hourani. The project presented in 2011 brought Picasso's *Buste de Femme* (1943) from the Netherlands to Ramallah — it was the first time a Modernist masterpiece was exhibited to a Palestinian audience. While agreements had to be made in terms of insurance, cultural policies,

pode relacionar-se com a peça *Picasso in Palestine* [*Picasso na Palestina*], de Khaled Hourani. O projeto, apresentado em 2011, levou a obra *Buste de Femme* [*Torso de Mulher* – 1943], de Picasso, dos Países Baixos até Ramallah – foi a primeira vez que uma obraprima modernista foi exibida perante um público palestino. Ainda que tenha sido necessário celebrar acordos relativos a seguros, políticas culturais e infraestruturas, estes representaram apenas uma pequena parte do que aquele ato simbolizou em termos políticos, de globalização e de desigualdade. Durante o mês em que o quadro esteve exposto, dois guarda-costas ladearam o quadro, desempenhando assim um papel significativo na própria obra de arte.

As tormentas que se abatem sobre o conceito atual de «nação» e de «estado» estão no centro das preocupações de Eliyah e, simbolicamente, criam o ambiente sonoro dos seus filmes – o som que corrompe o silêncio das imagens. A artista deixa-nos, então, a seguinte mensagem, escrita em árabe na parede: «This storm shall pass» [Também esta tormenta há de passar]. Se se trata de uma mensagem de esperança ou de conformismo, cabe ao público decidir.

and infrastructure, they represented a small part of what the act symbolized regarding politics, globalization, and inequality. Two bodyguards stood by the painting during the entire month the exhibition was displayed, also playing a significant role in the artwork.

The thunderstorms that overtake today's notions of nation and state are Eliyah's most significant worries and symbolically create the sound environment of her movies — the sound that corrupts the silence of the images. The artist leaves us with the message "This storm shall pass", which is written in Arabic on the wall. If that is a feeling of hope or an idea of conformity, it is for the public to decide.

³ Luna, Rike and Albaek-Falk, Matias. *Eliyah Mesayer: This is your year*. 10 Novembro 2019. Último acesso a 11 Fevereiro 2020.

³ Luna, Rike and Albaek-Falk, Matias. *Eliyah Mesayer: This is your year*. November 10, 2019. Retrieved from <http://idoart.dk> on February 11th, 2020.



Eliyah Mesayer
Illiyeen, 2020
Video Video



Eliyah Mesayer
Illiyeen, 2020
Video Video



Eliyah Mesayer
Illiyeen, 2020
Video Video



Eliyah Mesayer
Illiyeen, 2020
Video Video

Biografias das artistas

Artists’ biographies

Ana Vidigal (1960) é uma artista portuguesa. Prolífica pintora e artista multimédia, em 1984 começou a expor individualmente antes de terminar a licenciatura em pintura na Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa (antiga ESBAL, atualmente FBA.Ul). No ano seguinte, recebeu uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Ao longo da sua carreira, participou em diversas exposições individuais e coletivas, em Portugal, mas também em Marrocos, Espanha, Colômbia e Brasil. O trabalho de Ana Vidigal é muito diversificado, abarcando diferentes técnicas, como colagem, pintura e instalação. As suas obras caracterizam-se pelo uso de objetos comuns, retirados de contexto e combinados para criar significados mais profundos, como forma de exprimir ideias críticas sobre a sociedade. A sua obra integra hoje coleções de várias instituições relevantes, nomeadamente a Culturgest, a Fundação EDP, a Fundação Calouste Gulbenkian, e o MNAC, entre outras. Em 1995 e 2002, foi convidada pelo Metropolitano de Lisboa, para fazer uma instalação com painéis de azulejo, nas estações de metro de Alvalade e Alfarelos, em Lisboa.

Katharina Lackner é uma artista e curadora austríaca. Testando a ideia de transferência e mudança na percepção, explora o movimento no espaço e a experiência corporal por ele gerada. Com base nesta ideia, envolve frequentemente o público nas suas obras, fazendo com que o mesmo se torne parte do trabalho de uma forma lúdica. Katharina Lackner aplica esta metodologia a uma variedade de meios, como vídeos, desenhos, instalações e intervenções performativas. Nos últimos anos, a artista envolveu-se sobretudo em projetos curatoriais, como exposições para crianças. Nas palavras da artista, “trabalhar como curadora dá-me a oportunidade de testemunhar, em primeira mão, respostas imediatas e também de discutir ideias e pensamentos com os visitantes. Ajuda-me a entrar novamente em contacto com o que significa realmente ser artista e que tipo de impacto tem o meu trabalho sobre o espetador”.

Ana Vidigal (1960) is a prolific Portuguese painter and multimedia artist who started exhibiting in solo exhibitions before completing her degree in Painting from The Faculty of Fine Arts of the University of Lisboa (former ESBAL, now FBA.Ul) in 1984. In the following year, she was awarded a Calouste Gulbenkian Foundation Fellowship. During her career, she has worked on a number of solo and collective exhibitions, in Portugal, and also in Morocco, Spain, Colombia and Brazil. Vidigal’s work is very diverse and includes different techniques, such as collage, painting and installation. In her work, she often uses ordinary objects, takes them out of context and combines them to create a deeper meaning to express critical ideas about society. Her work is part of the collections of a number of prominent institutions including: Culturgest, The EDP Foundation, The Calouste Gulbenkian Foundation, MNAC, among others. In 1995 and 2002 she was invited by the Metropolitano de Lisboa to make tile panels for the Alvalade and Alfarelos metro stations in Lisbon.

Katharina Lackner is an Austrian artist and curator. Experimenting with the idea of shifts and changes in perception, she explores movement in space and the generated bodily experience. She thereby often actively engages the viewer into her art, making him/her become part of the work in a playful way. Lackner applies this to a variety of media such as videos, drawings, installations and performative interventions. In the past years she has become more involved in curatorial projects, such as exhibitions for children. She says: “Working as a curator gives me the opportunity to witness first hand, immediate responses and also to discuss ideas and thoughts with the visitors. This really helps me to get in touch again with what being an artist actually means and what kind of impact my work has on the viewer.”

Tatiana Macedo nasceu em 1981. Residente em Lisboa, é licenciada em Fine Arts pela Central St. Martins College of Art & Design, Londres (2004) e Mestre em Antropologia Visual pela FCSH - Universidade Nova de Lisboa (2012). A sua obra explora o campo expandido do filme, da fotografia, da instalação e do som.

Venceu a 1ª edição do Prémio Sonae Media Art (2015). Foi artista residente por 12 meses no International Studio Programme da Künstlerhaus Bethanien (Berlim, 2016) como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. O seu filme *Seems So Long Ago, Nancy* (2012), filmado na Tate Britain e Tate Modern, foi distinguido com o SAW Film Prize (American Anthropological Association – Washington D.C., 2014).

Exposições recentes incluem (seleção): *Esgotaram-se os Nomes para as Tempestades #2*, APPLETON SQUARE, Lisboa (2019), *Afri-Cola* (Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa 2019), *Esgotaram-se os Nomes para as Tempestades*, comissariada por Delfim Sardo (Culturgest Porto, 2018), *Paris Photo* (Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Paris 2019) *Photo London* (Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Londres 2018), *Ficção e Fabricação*, comissariada por Pedro Gadanho e Sérgio Fazenda Rodrigues, MAAT, Lisboa (2019), *Exodus Stations #2*, Iwalewaha (Bayreuth, 2017/2018), *Paris Photo* (Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea / Karl Lagerfeld Selection, Paris, 2017), *Orientalism and Reverse* (Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, 2017), *Jeju Bienial of Contemporary Art*, (Coreia do Sul, 2017), *Rohkunsbau XXIII* comissariada por Mark Gisbourne (Brandemburgo, 2017).

O seu trabalho está representado em várias coleções públicas e privadas incluindo o MAAT – Coleção Fundação EDP, MNAC-MC Museu Nacional de Arte Contemporânea, Coleção Fernando Figueiredo Ribeiro, Coleção Marin Gaspar e Coleção Maria e Armando Cabral, entre outras.

Elijah Mesayer (nascida em 1987) vive e trabalha em Copenhaga, na Dinamarca. A sua prática artística consiste na composição de processos químicos usando diferentes elementos de luz, como flashes por ela criados, pequenas construções de luz fixa em câmara escura, luz natural, fogo, ou a luz da lua. Mais recentemente, as suas pesquisas centram-se no folclore beduíno, hinos árabes e na história de um alquimista que mudou o significado da luz. Elijah Mesayer cria processos químicos, procurando alargar o modo tradicional de ver a fotografia. Usando processos químicos para manipular, interferir e alterar o ato de iluminar objetos, Mesayer pinta com luz, fundindo o ato de pintar com a fotografia.

Elijah Mesayer estudou na Jutland Art Academy, em Aarhus, na Dinamarca, e na The Royal Art Academy, em Copenhaga. Tendo participado em várias exposições coletivas, apresentou uma exposição individual na Galeria KVVIT (2019), sob o título *An Amrou of Silver & Stone* e o *Dizzy Man’s Throne*. Em 2016, foi curadora do espetáculo *An Echo Of The Illuminated*, na Gallery 6th Floor, em Bergen, na Noruega, e em SPLAB, em Aarhus (2018). Nesse mesmo ano, participou num programa de residência artística no Hangar, em Lisboa.

Tatiana Macedo was born in 1981. Based in Lisbon, she has a Bachelor in Fine Arts from Central St. Martins College of Art & Design, London (2004) and a Master in Visual Anthropology from FCSH – Universidade Nova de Lisboa (2012). Her transdisciplinary work explores the expanded fields of moving-image, photography, installation and sound.

She won the first edition of the Sonae Media Art Award (2015). Tatiana was an artist in residence for 12 months at the International Studio Programme of the Künstlerhaus Bethanien (Berlin, 2016), with a grant from the Calouste Gulbenkian Foundation. Her feature film *Seems So Long Ago, Nancy* (2012), shot at Tate Britain and Tate Modern in London, was awarded with the SAW Film Prize (American Anthropological Association – Washington D.C., 2014).

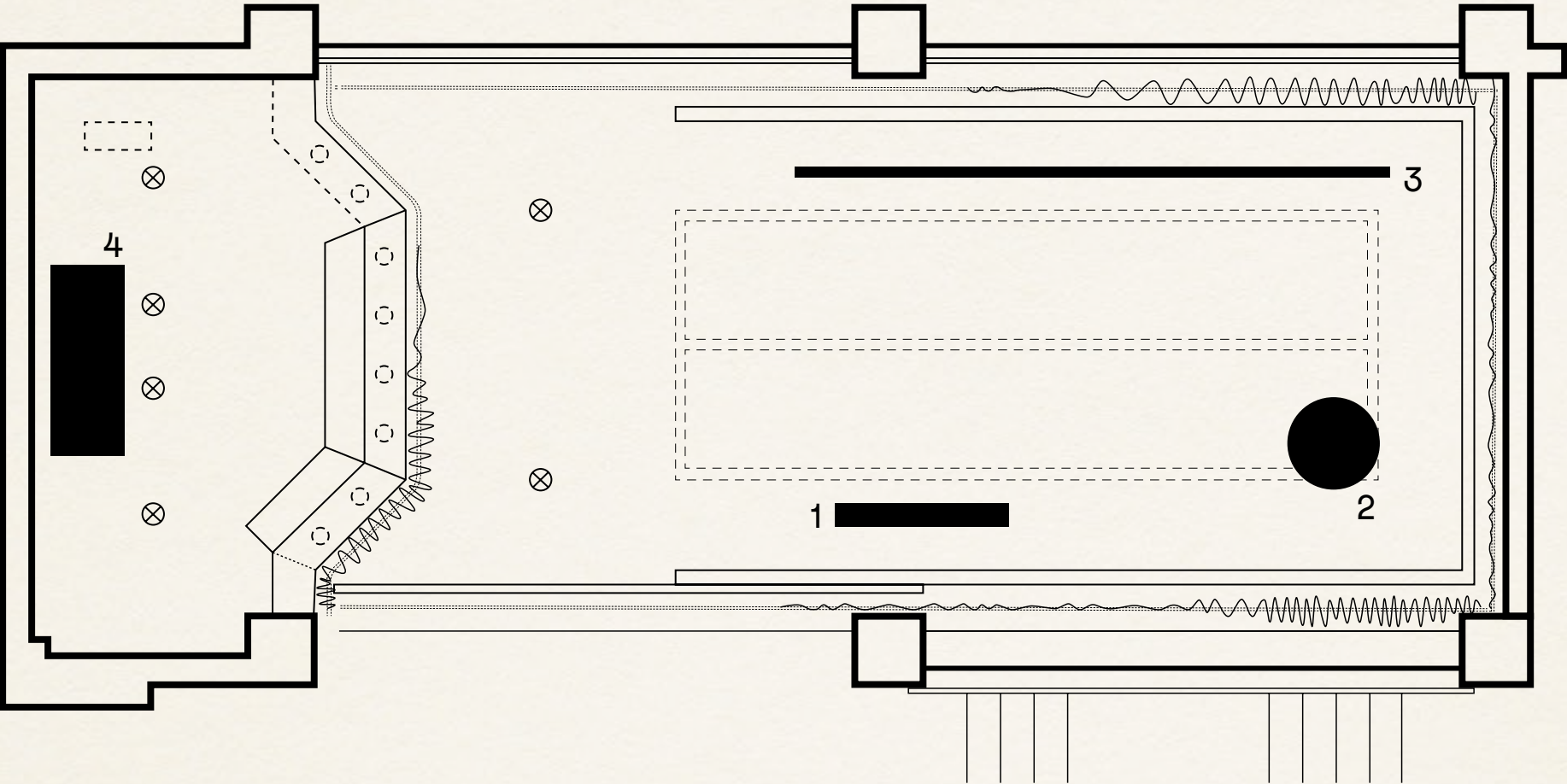
A selection of her recent exhibitions include: *Esgotaram-se os Nomes para as Tempestades #2*, APPLETON SQUARE, Lisbon (2019), *Afri-Cola* (Carlos Carvalho Contemporary Art Gallery, Lisbon 2019), *Esgotaram-se os Nomes para as Tempestades*, curated by Delfim Sardo (Culturgest Porto, 2018), *Paris Photo* (Carlos Carvalho Gallery, Paris 2019) *Photo London* (Carlos Carvalho Contemporary Art Gallery, London 2018), *Ficção e Fabricação*, curated by Pedro Gadanho and Sérgio Fazenda Rodrigues, MAAT, Lisbon (2019), *Exodus Stations #2*, Iwalewaha (Bayreuth, 2017/2018), *Paris Photo* (Carlos Carvalho Contemporary Art Gallery / Karl Lagerfeld Selection, Paris, 2017), *Orientalism and Reverse* (Carlos Carvalho Contemporary Art Gallery, 2017), *Jeju Bienial of Contemporary Art*, (South Korea, 2017), *Rohkunsbau XXIII* curated by Mark Gisbourne (Brandenburg, 2017).

Her work is present in many private and public collections such as MAAT – Fundação EDP, MNAC-MC National Museum of Contemporary Art, Fernando Figueiredo Ribeiro Collection, Marin Gaspar Collection and Maria e Armando Cabral Collection.

Elijah Mesayer (born in 1987) lives and works in Copenhagen, Denmark. Her practice consists on composing chemical processes with different elements of light by using self-made flashes, minor fixed light constructions in the darkroom, natural lightning, fire and even the moonlight. Her main research for the past years has been Bedouin folklore, Arabic hymns, and the story of an alchemist that changed the meaning of light. Mesayer creates chemical processes to expand the viewers’ traditional way of viewing the photograph. By using the alchemist methods to manipulate, interfere and change the act of illuminating the object, Mesayer paints with light, and merges the act of painting and the photograph.

Elijah Mesayer studied at the Jutland Art Academy, in Aarhus, Denmark, and at The Royal Art Academy, in Copenhagen. She presented the solo exhibition *An Amrou of Silver & Stone* and the *Dizzy Man’s Throne* at Gallery KVVIT (2019). She also took part in various collective exhibitions and she curated the show *An Echo Of The Illuminated*, at Gallery 6th Floor, in Bergen, Norway (2016) and SPLAB, in Aarhus (2018). In 2018, she participated in a residency program at Hangar, Lisbon.

Planta da exposição
Exhibition plan



- 1

Tatiana Macedo

Refugee camp

Campo de refugiados

2017-2020

Texto em neon vermelho montado em grade de alumínio

Red neon text mounted on aluminium frame
- 2

Katharina Lackner

Mit Eleganz und einem feinen Damenschirm,

[With elegance and a fine ladylike umbrella]

[Com elegância e uma delicada sombrinha feminina]

2004/2020

Vídeo, mesa, objectos de porcelana

Video, table, porcelain objects

- 3

Ana Vidigal

The wife of the unknown soldier

A mulher do soldado desconhecido

2020

impressão digital em papel fine art

inkjet printing on fine art paper
- 4

Elijah Mesayer

Illiyeen

2020

Vídeo Video

Publicação Publication

@ Universidade Católica Portuguesa (UCP)
Rua Palma de Cima, 1649-023 Lisboa
Textos @ os autores 2020
Texts the authors 2020

Organização Edited by
Isabel Capelo Gil
Paulo Campos Pinto
Luísa Santos

Textos Texts
Alfredo Brant
Amadea Kovic
Amalie Oppenhagen Alsbo
Ana Carolina Santos
Anaïs Gindrat
Ioan Maxim
João Moreira
Julia Flamingo
Lilith Kappelmann
Lucie Albrecht
Luísa Santos
Maria de Brito Matias
Meta Daniel
Miriam Thaler
Sidsel Bjørg Hjelmager
Zohar Iancu

Fotografia Photography
Imagens cedidas pelos artistas
images courtesy of the artists

Design gráfico Graphic design
Raquel Guerreiro

Tradução Translation
Católica Languages & Translation
– Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa:
Cassilda Alcobia Murphy;
Ana Catarina Brasil

Tiragem Print Run
150 exemplares copies

Pré-Impressão, Impressão e Encadernação
Pre-press, Printing, Binding
Ondagrafe

Programação Cultura@Católica 2021
– Galeria Fundação Amélia de Mello

Exposição Exhibitiom

Organização Organization
Universidade Católica Portuguesa
| Cultura@Católica 2020

Coordenação de Projecto Cultura@Católica
Project coordinator Cultura@Católica
Paulo Campos Pinto

Curadoria Curatorship
Alunos do Mestrado e Doutoramento em Estudos de Cultura, no contexto do Seminário de Curadoria, leccionado por Students of the MA and PhD in Culture Studies, in the context of the Seminar in Curatorship, coordinated by Luísa Santos: Lucie Albrecht; Amalie Oppenhagen Alsbo; Alfredo Brant; Meta Daniel; Julia Flamingo; Anaïs Gindrat; Sidsel Bjørg Hjelmager; Zohar Iancu; Lilith Kappelmann; Amadea Kovic; Maria de Brito Matias; Ioan Maxim; João Moreira; Ana Carolina Santos; Miriam Thaler.

Direção artística e coordenação do seminário de Curadoria Artistic Direction and Coordination of the Seminar in Curatorship
Luísa Santos

Produção Executiva Executive Producer
Creative Industries Programmes by SC — Sara Cavaco

Montagens Installation
Maria Torrada Construções

Edição de Vídeo Video editing
Julia Flamingo
Sofia Saleme

Produção Gráfica Graphic production
Duplix

Empréstimos Loans
Os artistas The artists

Seguros Insurance
Hiscox — InnovaRisk



UNIVERSIDADE
CATOLICA
PORTUGUESA

