

Euridice
Zaituna Kala

Prémio
Paulo Cunha
e Silva

Eve Stainton

Hira Nabi

Kent Chan

Luis M.
S. Santos

3ª Edição / 3rd Edition

Malik Nashad
Sharpe

Marilú Maren Karlson

Mapengo
Namoda

Rouzbeh
Akhbari

GALERIA
MUNICIPAL
DO PORTO

17.06 – 27.08.2023

Porto.

Mantendo o objetivo de reconhecer o talento das novas gerações de artistas nacionais e internacionais, o Prémio Paulo Cunha e Silva apresenta este ano uma nova edição.

Para o ano de 2023, foram convidadas três figuras com um percurso reconhecido na Arte Contemporânea, que ficaram encarregues da nomeação de nove artistas que integram a exposição coletiva, e de onde serão escolhidas as três pessoas vencedoras.

No projeto expositivo participam Euridice Zaituna Kala, Marilú Mapengo Námoda e Luis M. S. Santos, nomeações feitas pela artista Ângela Ferreira; Rouzbeh Akhbari, Kent Chan e Hira Nabi são as nomeações do diretor da Jan van Eyck Academie, Hicham Khalidi; e Maren Karlson, Malik Nashad Sharpe (Marikiscrycrycry) e Eve Stainton, foram as nomeações da programadora cultural Tabitha Thorlu-Bangura.

Reforçando o compromisso de promover a criação e o intercâmbio cultural, este ano o Prémio estabeleceu uma parceria com três programas de residência artística reconhecidos internacionalmente. O Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas em São Miguel, Açores, o Cove Park, na costa oeste da Escócia, e o Pivô Arte e Pesquisa, em São Paulo, receberão três artistas que resultam da distinção de um júri constituído por Ciara Philips, Leticia Ramos e Marie Héléne Pereira, selecionado por cada um dos espaços. As três premiações serão atribuídas no decorrer da exposição.

Criado pela Câmara Municipal do Porto em homenagem ao antigo Vereador da Cultura Paulo Cunha e Silva (1962–2015), figura central da vida artística da cidade, o Prémio conta já com duas edições, entre 2017 e 2018 e entre 2019 e 2020.

Maintaining the goal of recognising the talent of new generations of national and international artists, the Paulo Cunha e Silva Art Prize presents a new edition this year.

For 2023, three figures with a recognised track record in Contemporary Art were invited to nominate nine artists for the group exhibition, from which the three winners will be chosen.

The exhibition project includes works by Euridice Zaituna Kala, Marilú Mapengo Námoda and Luis M. S. Santos, nominated by the artist Ângela Ferreira; Rouzbeh Akhbari, Kent Chan and Hira Nabi were nominated by the director of the Jan van Eyck Academie, Hicham Khalidi; and Maren Karlson, Malik Nashad Sharpe (Marikiscrycrycry) and Eve Stainton, nominated by the cultural programmer Tabitha Thorlu-Bangura.

Reinforcing the commitment to promote creation and cultural exchange, this year the Art Prize has established a partnership with three internationally recognised artistic residency programmes. Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, in São Miguel, Azores, Cove Park, on the west coast of Scotland, and Pivô Arte e Pesquisa, in São Paulo, will host three artists resulting from the distinction of a jury composed by Ciara Philips, Leticia Ramos and Marie Héléne Pereira, selected by each of the spaces. The three awards will be presented during the exhibition.

Created by the City Council as a tribute to the late Councillor for Culture Paulo Cunha e Silva (1962–2015), a central figure for the city's artistic life, the Art Prize has already had two editions, between 2017 and 2018 and between 2019 and 2020.

Prémio
Paulo Cunha
e Silva

Nomeações por
Nominations by

Ângela
Ferreira

Euridice

Luis M.
S. Santos

Zaituna Kala

Marilú
Mapengo
Námoda

Nomeações por
Nominations by

Hicham
Khalidi

Rouzbeh
Akhtar

Hira Nabi

Kent Chan

Nomeações por
Nominations by



Júri
Judges

Giara Philips

Marie Hélène
Bejaard

Leticia Ramos

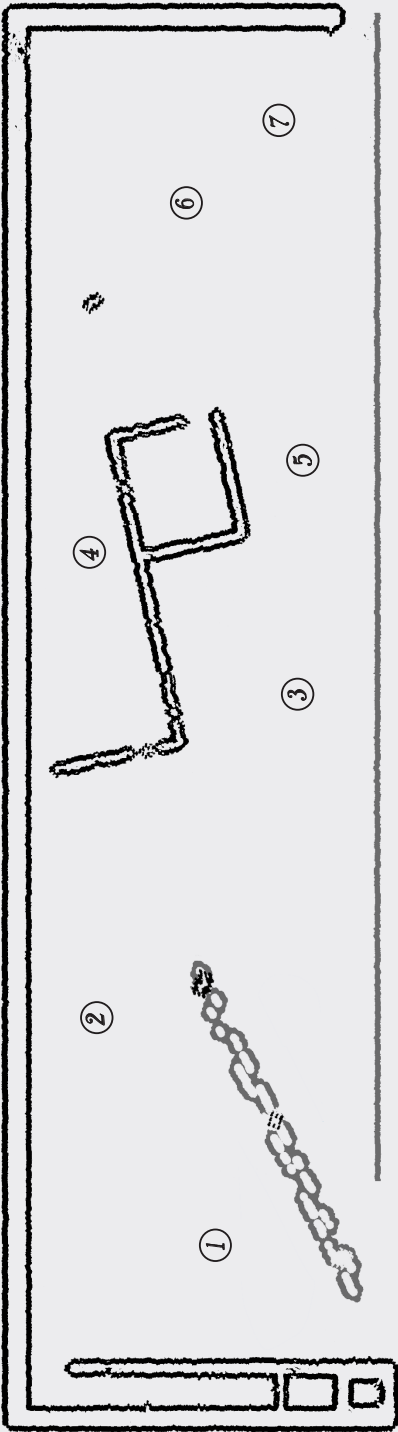
Espaços de Residência
Residency Spaces

Cove Park
Hellensburg (Escócia)

Arquipélago
Centro de Artes
Ribeira Grande (Portugal)

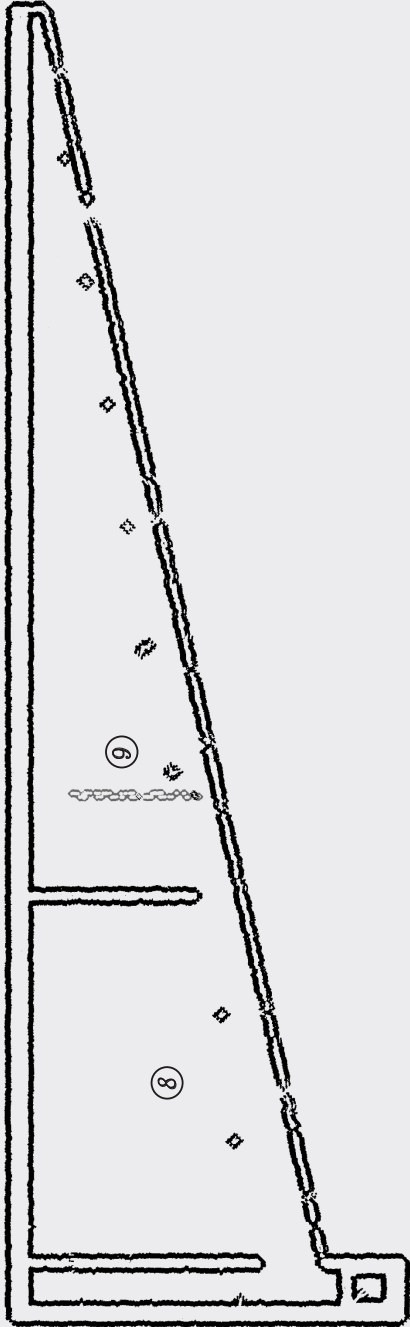
Pivô Arte
e Pesquisa
São Paulo (Brasil)

Piso Inferior/Ground Floor



6

Piso Superior/Upper Floor



Piso Superior/Upper Floor

1. Hira Nabi

HOW TO LOVE A TREE I & II, 2023

Instalação multimídia com som e serigrafia, cianotipia e impressão manual sobre tecido / Multimedia installation with sound and slikscreen, cyanotype and rubbings on fabric.

Cortesia/Courtesy: Hira Nabi

WILD ENCOUNTERS, 2023

Vídeo 17'65"; Desenho de som de Alena Kolesnikova; Consultoria de Zhiyuan Yang. /Video, 17'65"; Sound design by Alena Kolesnikova; Consultancy by Zhiyuan Yang. Cortesia/Courtesy: Hira Nabi, Alena Kolesnikova e/and Zhiyuan Yang

2. Maren Karlsson

LUMEN, 2022

Óleo sobre tela / Oil on canvas.

Cortesia / Courtesy: Max Lewis

VAGUS (THE WHEELS MY MASTERS), 2022

Óleo sobre tela / Oil on canvas.

Cortesia / Courtesy:

Philippos Tsangrides Panagopoulos

CYPHER, 2022

Óleo sobre tela / Oil on canvas.

Cortesia / Courtesy: Coleção Particular, Bélgica Private Collection, Belgium

3. Eve Stainton

DYKEGEIST REMAINS
AND STEEL SENTENCES:

Restaging the atmospheric and sculptural elements from performance work *Dykegeist*, in conversation with new steel wall pieces and hanging collages, 2023

Instalação com materiais diversos / Installation with various materials.

Cortesia / Courtesy: Eve Stainton

DYKEGEIST FLOOR PIECE, 2023

Documentação impressa sobre linóleo / Documentation printed onto linóleo
Fotografada em 2021 por Anne Tetzlaff na estreia de *Dykegeist*, ICA, impressa em 2023 para esta exposição / Photographed in 2021 by Anne Tetzlaff at the premiere of *Dykegeist*, ICA, printed in 2023 for this exhibition.

Cortesia / Courtesy: Eve Stainton, Anne Tetzlaff

PUNCTURED
HAUNTINGS 1&2, 2022

Colagem digital em neoprene com acessórios em pele sintética e agrafos / Digital collage on neoprene with leatherette attachments and staples.

DYKEGEIST
APPENDAGES, 2021

Colagem digital e desenhos a lápis impressos em neoprene, arnês d e tecido, acessórios de metal. Fabricado por Sophie Donaldson em colaboração com Eve Stainton. Digital collage and pencil drawings printed on neoprene, fabric harness, metal fixtures. Fabricated by Sophie Donaldson in collaboration with the artist. Cortesia / Courtesy: Eve Stainton, Sophie Donaldson

PENCIL DRAWING BAGS, 2022
Desenhos a lápis, verniz, carteiras / Pencil drawings, varnish, wallets.

Cortesia / Courtesy: Eve Stainton

DYKEGEIST SUNGLASSES
AND HAIR GEL, 2021
Óculos de sol e gel de cabelo em peças de aço cortadas / Sunglasses and hair gel on steel offcut pieces.

Cortesia / Courtesy: Eve Stainton

CRAWL, 2021

Peça sonora de Mica Levi reproduzida através de altifalantes de PC, para Dykegeist, 2021 / Sound piece by Mica Levi playing through PC speakers, for Dykegeist, 2021.

Cortesia / Courtesy: Eve Stainton, Mica Levi

4. Euridice Zaituna Kala

TWERKING MARIE:

LA DANSE ENTRE JOSÉPHINE

B. ET MARIE V, 2020

Vidro laminado gravado e pintado.

/ Engraved and painted laminated glass.

Cortesia / Courtesy: Euridice Zaituna Kala

JE SUIS L'ARCHIVE/ I, THE ARCHIVE, 2020

Instalação, som, esculturas em vidro, almofadas. / Installation, sound, glass sculptures, cushions.

Cortesia / Courtesy: Euridice Zaituna Kala

5. Marilú Mapengo Námoda

MEMÓRIAS DE

UMA LÍNGUA DE CÃO, 2019

Projeção de vídeo sobre terra, cor, som, 9'09" / Video projection on soil, colour, sound, 9'09".

Cortesia / Courtesy: Marilú Mapengo Námoda

6. Luis M.S. Santos

FRAGMENTOS DE SER #1, 2023

Escultura em madeira de chanfuta, varão de ferro e cerâmica / Sculpture in afzelia wood, iron rod and ceramic.

Cortesia / Courtesy: Luis M. S. Santos

TV CONTRAPTION, 2022

Escultura em varão de ferro, com dvd, televisor e cabeça em espuma expansiva / Sculpture in iron pole, with dvd, television and expanding foam head.

Cortesia / Courtesy: Luis M. S. Santos

VOID, 2022

Escultura em madeira de pinho, com pernas em varão de ferro e palha de vassoura tradicional moçambicana / Sculpture in pine wood, with legs in iron rod and traditional Mozambican broom straw.

Cortesia / Courtesy: Luis M. S. Santos

7. Kent Chan

FUTURE TROPICS, 2023

Vídeo de dois canais

/ Two-channel video, 33'00".

Cortesia / Courtesy: Kent Chan

WARM FRONTS, 2021

Vídeo de quatro canais 61'14" e painel em plexiglass espelhados e serigrafia / Four-channel video, 61'14" and mirrored and silk-screened plexiglass panel.

Cortesia / Courtesy: Kent Chan

8. Rouzbeh Akhbari

POR SER A TERRA

MUITO CALMOSA, 2023

Instalação multimédia

/ Multimedia installation.

Cortesia / Courtesy: Rouzbeh Akhbari,

POR SER A TERRA

MUITO CALMOSA, 2021

Painel de azulejos / Tiles panel.

Cortesia / Courtesy: Coleção de Arte da Universidade Católica Portuguesa / Católica Artworks Collection

POR SER A TERRA

MUITO CALMOSA, 2021

Neon.

Cortesia / Courtesy:

Coleção de Arte da Universidade Católica Portuguesa / Católica Artworks Collection

**ABOARD THE SCORPION
(FIRST VIEWS OF THE SHORES
OF PERSIA), 2018**

Vinil/Vinyl.

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari, Royal Navy's hydrographic office

**NUANCE OF IQLUSION, 2021
Madeira, cerâmica/Wood, ceramics.**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari

**ONE REVOLUTIONARY,
NO REVOLUTION, 2021
Illuminura original manuscrita
/Original illuminated manuscript.**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari

**PERTURBATION: A SPECULATIVE
HISTORY OF FUTURE(S) PAST, 2021
Publicação/Publication.**

10 cópias em exposição/10 exhibition copies

**ONE REVOLUTION: FUTURE, 2021
Impressão lenticular/Lenticular print.**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari

**THE CHOROGRAPHER'S
DINING CANDLE, 2023
Cera de vela, pavio de algodão
/Candle wax, cotton wick.**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari

**GLOMAR, 2023
Madeira, tinta, vinil, areia e óxido de
ferro/Wood, paint, vinyl, sand and iron-oxide.**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari

RADAR REFLECTOR/ DIY JAMMER, 2023

**Folhas de alumínio, *decoy chaff*, balão
de vinil, cordel/Aluminium sheets,
decoy chaff, vinyl balloon, string.**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari/

PERTURBATION, 2021

**Vídeo, cor, som stereo/Video, colour,
stereo sound, 00'16"**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari

***Materiais nas prateleiras do canto
/Materials on the shelves at the corner
Óxido de ferro, folha de tabaco seca,
hematite/Iron-oxide,
dried tobacco leaf, Hematite.**

Cortesia/Courtesy: Rouzbeh Akhbari

**9. Malik Nashad Sharpe
(Մարիկի Շարպե)**

HE'S DEAD, 2023

**Instalação multimedia adaptada
da performance *He's Dead*,
de 2020/Multimedia installation adapting
He's Dead performance, 2020.**

**Vídeo, 3'42", filmado por Rosie Powell
e editado por Malik Nashad Sharpe;
Som, 26:44min, criado por Joanna Pope;
Bandeiras, desenhadas por Zeinab Saleh
/Video, 3'42", filmed by Rosie Powell,
Edited by Malik Nashad Sharpe;
Sound 26:44 min, designed by Joanna Pope
Flags designed by Zeinab Saleh.**

Cortesia/Courtesy: Malik Nashad Sharpe,
Rosie Powell, Joanna Pope, Zeinab Saleh

Aira Nabi

How to love a tree

[PT]

Aira Nabi é uma realizadora e artista visual paquistanesa que trabalha com imagens em movimento, texto, performance, instalação e impressão para refletir sobre ecologias vulneráveis, paisagens assombradas, condições laborais e temporalidade. Nas suas obras, testemunhar é um ato saturado de possibilidade radical que carrega um imenso potencial de responsabilidade coletiva e amor.

How To Love A Tree (2019—em curso) é uma meditação sobre ecologias em desintegração, retração gradual e o inevitável desaparecimento de ambientes de múltiplas espécies que constituem mundos em si e decorre no Paquistão, nas cidades e florestas que circundam Murree e Galiyat—antigas estações de montanha coloniais. O trabalho analisa, por vezes de forma lúdica e outras vezes com tristeza, o pós-colonialismo como um estado de transição e resulta do estreito compromisso de Nabi com o ambiente e da sua tentativa de identificar e desmistificar vestígios residuais do colonialismo. Desdobrando-se em vários capítulos e diferentes meios, cada nova iteração de *How To Love A Tree* torna-se parte de uma narrativa maior e interrelacionada.

Através de histórias que se cruzam e entrelaçam, Nabi procura ativar os resquícios da intervenção colonial e da persistente extração que essas áreas sofreram. Nestas paisagens assombradas, a artista comunica com presenças fantasmagóricas e vai em busca de testemunhos mais-do-humanos, procurando sobretudo recuperar as linguagens da natureza e encontrar modos, para si e para outros, de entrar em contacto com mundos dos quais a maior parte de nós se distanciou há muito. *How To Love A Tree* é uma declaração de amor à floresta, guiada por práticas de escuta profunda e o desejo de sintonizar os nossos corpos com a sua ressoante consciência cósmica.

Num novo ensaio fílmico, Nabi move-se pelo passado, presente e futuro para traçar o mapa da temporalidade da floresta e expandir as possibilidades de se envolver na sua experiência do tempo. Ao traçar os ecos de um apagamento e extinção dolorosos, relaciona-se com os bosques através de constatação e luto: fala com eles, partilha a presença com o seu passado e atuais habitantes e cria espaço para ouvir as vozes que respondem. E embora as florestas tenham sofrido a nossa ignorância e violência, elas também permanecem, por agora, repositórios de abrigo e resistência surda. O trabalho de Nabi é um ato de devoção e, simultaneamente, um aviso de que devemos proteger estes ecossistemas frágeis. Nesta exposição, a artista apresenta também vários têxteis que serigrafou, tanto como superfícies para receber imagens, como enquanto texturas que nos trazem os vestígios de uma floresta que está em retração. São acompanhados por imagens obtidas por fricção sobre seda e musselina, feitas com giz e carvão a partir de árvores que foram, num certo sentido, condenadas à fogueira.

[EN]

Mira Nabi is a Pakistani filmmaker and visual artist who uses moving images, text, performance, installations, and printmaking to think through vulnerable ecologies, haunted landscapes, memory, conditions of labour, and temporality. In her work, witnessing is an act charged with radical possibility, one that holds immense potential for collective responsibility and love.

Her work *How To Love A Tree* (2019–ongoing) is a meditation on collapsing ecologies, gradual withdrawal, and the inevitable disappearance of worlds as multi-species environments. It is set in the towns and surrounding forests of Murree and the Galiyat—former colonial hill stations—in Pakistan. The work examines, at times playfully, at times sorrowfully, postcoloniality as a state of flux. It draws from Nabi’s intimate engagement with the landscape and her attempts to identify and demystify traces of colonial residue. Set over multiple chapters and across different mediums, each new addition becomes part of a larger, interconnected narrative.

Through intersecting and entwining stories, Nabi seeks to activate the remnants of colonial intervention in and enduring extraction from these areas. In these haunted landscapes, she converses with ghosts and searches for more-than-human testimonies. More than anything, she hopes to recover the languages of nature and to find ways to bring herself and others into closer contact with worlds most of us have long distanced ourselves from. *How To Love A Tree* is a declaration of love to the forest, guided by deeper listening practices and the wish to attune our bodies to its thrumming cosmic consciousness.

In a new filmic essay, Nabi moves through the past, present, and future to map the forest’s temporality and to expand the possibilities of engaging with its experience of time. In tracing echoes of painful erasure and extinction, she communes with the woodlands through acknowledgement and grief: she speaks with it, shares presence with its past and current inhabitants, and makes room to listen to the voices speaking back. If forests have suffered our ignorance and violence, they also remain, for now, deep repositories of shelter and quiet resistance. Nabi’s work is as much an act of devotion as a warning to protect these fragile ecosystems. For this exhibition, she also presents several textiles she has screen-printed both as surfaces to receive images and as textures that bring forth the vestiges of a withdrawing forest. They are accompanied by rubbings on silk and muslin cloth made with chalk and charcoal with trees that have been, in a sense, condemned as fodder for fire.

Hicham Khalidi

Textos escritos em colaboração com/ Texts written in collaboration with

Amanda Sarrof

Maren Karlson

[PT]

Maren Karlson é uma artista que permanentemente se coloca a si própria o desafio de investigar a tensão entre forças opostas. O seu trabalho explora a atração e repulsão entre o estranho e o divino, bioma e máquina, veneno e cura. Para Karlson a pintura funciona como um método para alcançar um estado de permanente mudança, do que resultam peças que interrogam e inquietam o observador.

Considerando a interioridade tanto uma metáfora como um mecanismo, o trabalho da artista explora o potencial de repetidamente adicionar e subtrair camadas, usando imagens de vigilância tornadas abstratas, imagens de endoscopias, raios-X e ecografias como pontos de partida para perscrutar a desconfortável dicotomia entre o corporal e o espectral. Para Karlson, o ato de pintar em si mesmo torna-se uma passagem, um portal em que um pintor se reconhece como matéria orgânica, em contraste com o artifício da obra de arte. Um é voluntariamente deslocado ou engolido pelo outro. Materiais encontrados, particularmente lixo humano, têm também um papel crucial na prática de Karlson, que, para além da pintura, se estende ao desenho e à escultura. A artista está interessada na deterioração, literal e figurativa, e no momento de desintegração. O seu trabalho tenta interpelar as forças insondáveis que sancionam essa desintegração corporal e a tensão entre imagens da figura humana e os materiais efémeros da civilização. Referindo o trabalho pioneiro do artista multidisciplinar Lee Bontecou como influência fundamental para o seu trabalho, Maren Karlson interessa-se particularmente pela capacidade da arte (e especificamente da pintura) de induzir uma vertigem espiritual, de recordar o observador que a linha de demarcação entre vida interior e mundo exterior não é uma delimitação rígida mas sim uma membrana permeável.

Ao criar as peças expostas na Galeria Municipal do Porto, Karlson teve em mente os escritos da filósofa Simone Weil sobre o vazio; a ideia de que tornar-se vazio é alcançar a direção do sobrenatural ou talvez conseguir espaço para o eterno. As suas obras podem ser abordadas como encontros inquietantes, e no entanto íntimos, que encorajam o observador a tornar-se uno com o mundo que existe mais além dos limites da pele, interiorizando-se contraintuitivamente em si mesmo.

Em *Cypher* (2022), obra intensa e envolvente, formações sombreadas de marfim evocam o mistério da interioridade, enquanto o verde vibrante e luminoso de *Lumen* (2022) é um convite, cujos vazios concêntricos prometem uma fuga, uma evasão que também poderá ser um regresso—ou talvez um cálculo. Entretanto, *Vagus (the wheels my masters)* (2022) demonstra a capacidade de Karlson de evocar o mecânico de uma forma que simultaneamente aponta para o orgânico, para a lisura do osso e a complexa engenharia que acontece a nível celular.

À procura de captar o desequilíbrio, a calma que pode ser encontrada através do caos e o paradoxal poder generativo do vazio, Maren Karlson cria passagens, caminhos desconcertantes para mundos desconhecidos.

[EN]

An artist whose ongoing challenge to herself is to investigate the tension between opposing forces, Maren Karlson's work explores the push and pull between the alien and the divine, biome and machine, poison and cure. She considers painting as a method to practise being in a state of constant change, resulting in pieces that are at once questioning and disquieting.

Considering interiority as both metaphor and mechanism, Karlson's work investigates the potential in repeatedly removing and adding layers, using abstracted surveillance footage, endoscopy images, x-rays, and ultrasounds as starting points to contemplate the uneasy dichotomy between the bodily and the spectral. For Karlson, the act of painting itself becomes a passing through, a portal in which the painter recognizes themselves as organic matter, in counterpoint to the artifice of the artwork. The one is willingly dislocated or digested by the other. Found materials, human trash in particular, also play a large part in Karlson's practice, which spans drawing and sculpture as well as painting. Karlson is interested in literal and figurative decay and the moment of dissolution. Her work tries to interrogate the unfathomable forces which sanction that bodily dissolution, and the tension between images of the human figure and the ephemera of civilization. Pointing to the pioneering work of multi-disciplinary artist Lee Bontecou as a key influence, Karlson is deeply interested in the capacity of art and specifically painting to induce a spiritual vertigo, to remind the viewer that the boundary between an inner life and the outer world is not a strict delineation but a permeable membrane.

Whilst creating the pieces on display at Galeria Municipal do Porto, Karlson was contemplating philosopher Simone Weil's writings on the void; the idea that to become hollow is to reach in the direction of the supernatural, or perhaps to make space for the eternal. Her artworks can be engaged with as eerie yet intimate encounters, encouraging the viewer to become one with the world beyond the confines of the skin by counterintuitively tunnelling into oneself. In the rich, quietly compelling *Cypher* (2022), shadowy ivory formations evoke the mystery of interiority, whilst the verdant, siren green of *Lumen* (2022) is an invitation, its concentric hollows promising an escape that may also be a return—or perhaps a reckoning. *Vagus (the wheels my masters)* (2022), meanwhile, showcases Karlson's ability to evoke the mechanical in a way that also gestures towards the organic, to the smoothness of bone and the complex engineering that happens at a cellular level.

Whilst seeking to capture imbalance, the calm that can be found through chaos, and the paradoxically generative power of emptiness, Karlson creates passageways, disconcerting paths to worlds unknown.

Tabitha Thorlu-Bangura

Eve Stainton

[PT]

Intimidades construídas, encontros prolongados. A prática artística de Eve Stainton derruba as fronteiras entre meios e pede delicadamente aos observadores que se tornem coconspiradores da sua própria anulação. Ao revelar vulnerabilidades e dar prioridade ao processo em detrimento do produto, o trabalho de Stainton destrinça os fios que nos prendem a hierarquias antiquadas e rígidos sistemas binários.

Uma lista de meios é talvez redundante quando o trabalho de um artista é tão mutável e reativo ao contexto em que se encontra, mas é ainda assim pertinente mencionar que Stainton trabalha com, além de e através da coreografia, colagem, manuseamento de metais, escultura e texto. Tendo crescido em Manchester em contacto com a cultura dos clubes da classe operária, a sua peça para a Galeria Municipal do Porto, *Dykegeist*, permite que as repercussões de uma juventude passada a dançar *speed garage* e *rhythm and blues* pulsem através da análise de uma estética da ameaça. Em iterações anteriores de *Dykegeist* vimos Stainton recorrer à participação do público para desestabilizar a direção do olhar e desmentir a noção de que a dança contemporânea tem de ser uma demonstração de aptidões. Em vez disso, persuade o espectador a lidar com o seu próprio sentido de tempo, explorando como um único momento pode ser prolongado até uma pequena eternidade através de tensão subliminar e antecipação abstraída. Ao olharmos Stainton sussurrar ao ouvido de um membro do público, levando em conta o seu consentimento, sentimos a excitação do voyeur e o receio de sermos talvez o próximo... Esta variante de *Dykegeist* retoma a banda sonora original, criada pelo prestigiado compositor e músico experimental Mica Levi, e apresenta-a em conjunto com esculturas recentes e instalações já conhecidas, acentuando as diáfanas delimitações entre uma peça e a seguinte. Ao permitir que temas e conceitos saturem as diferentes peças em diferentes meios, Stainton deixa muito conscientemente espaço para os observadores preencherem as lacunas. Elas demonstram o poder da coocorrência, concretizando a possibilidade de objetos, performances e as próprias pessoas coexistirem sem necessariamente precisarem de atingir uma harmonia ou um objetivo comum. Tanto a peça *Dykegeist* como, de um modo geral, a prática multidisciplinar de Eve nos convidam a reconciliar-nos com a nossa própria história pessoal e a ver o que acontece quando a colocamos ao lado das suas. Ao convidar-nos a representar um papel, o trabalho de Eve Stainton recorda-nos que ser é também, e sempre, devir.

Constructed intimacies, elongated encounters. Eve Stainton's artistic practice collapses the borders between mediums and softly asks viewers to become co-conspirators in their own undoing. By revealing vulnerabilities and prioritising process over product, Stainton's work slowly unravels the cords that bind us to outdated hierarchies and rigid binaries.

A list of mediums is perhaps redundant when an artist's works are so mutant and responsive to the context they find themselves in, but it's nonetheless pertinent to note that Stainton works in, through, and beyond choreography, collage, metalwork, sculpture, and text. Raised in Manchester and shaped in part by working class club culture, the piece at Galeria Municipal do Porto, *Dykegeist*, allows the reverberations of a youth spent dancing to speed garage and R'n'B to pulsate through an examination of the aesthetics of threat. Previous iterations of *Dykegeist* have seen Stainton use audience participation to disrupt the direction of the gaze and give the lie to the notion that contemporary dance must be a display of skill. Instead *Dykegeist* cajoles you into reckoning with your own sense of time, exploring how a single moment can be stretched into a small eternity through insidious tension and abstracted anticipation. As you watch Stainton whispering in the ear of audience members, considering their consent, you feel the titillation of the voyeur and the fear of perhaps being next...

This variant of *Dykegeist* takes the original soundtrack, created by acclaimed composer and experimental musician Mica Levi, and places it next to new sculptures and past installations, accentuating the diaphanous borders between one piece and the next. By allowing for themes and concepts to saturate through different pieces and in different mediums, Stainton very consciously leaves space for observers to fill in the gaps. They demonstrate the power of co-occurrence, concretising the possibility of objects, performances, and people themselves co-existing without necessarily needing to search for harmony or a mutual agenda. Both *Dykegeist* and Stainton's multi-disciplinary practice at large invite you to reconcile with your own personal history, and see what happens when you place it next to theirs. By inviting you to role-play, Stainton's work reminds you that being is also, and always, becoming.

Tabitha Thorlu-Bangura

Euridice Zaituna Kala

[PT] Venha passar a história a ferro

Nas últimas três décadas temos visto um aumento exponencial do uso de arquivos nas práticas artísticas por todo o mundo. Os artistas, como seres humanos que são, sentem as inseguranças do presente e procuram formas de construir um futuro melhor. Sabem que os arquivos são a porta de entrada para a sua história e presentem que ao vasculhar neles têm acesso a provas materiais do que se passava em certos locais e noutro tempo. Tenhamos em conta os ensinamentos do filósofo e historiador Achille Mbembe que, no seu texto *The Power of the Archive and its Limits* (2002), lembra que os arquivos, enquanto não são ativados, permanecem dormentes. Como objetos em descanso, quase moribundos. É só ao mexermos neles que imbuímos o material de significado. Ao trabalhar com arquivos ajudamos a não deixar adormecer as memórias. Mas os artistas também presentem que essas histórias encontradas não são fixas.

Euridice Zaituna Kala é uma artista que trabalha o arquivo de forma recorrente e profunda. É frequente ver no trabalho desta artista a referência a um arquivo específico que se relaciona com o espaço de encomenda da obra ou com o espólio do espaço museológico onde se insere. O retorno ao arquivo aponta quase sempre à possibilidade que temos de analisar a história e de a reescrever. Kala remexe constantemente o arquivo e, como tal, nunca deixa o arquivo descansar e nunca permite que a história se oficialize. O seu trabalho é de questionamento da história colonial, dos abusos perpetrados, das injustiças praticadas, dos estereótipos étnicos e raciais criados, das sociedades e comunidades deformadas, promovidas pelo sistema colonial e até do próprio preceito do colonialismo.

A prática artística de Kala também se constrói através de uma abordagem investigativa. Cada obra é imbuída de referências complexas que apontam para a história, para o contexto teórico e filosófico dos muitos temas de que se ocupa: podemos nomear (entre outros) o papel das mulheres na luta anticolonial, as migrações e circulações africanas, o lugar ainda por descolonizar dos países que colonizaram, a simbologia económica de materiais de cultura popular moçambicanos como a capulana.

A instalação imersiva *I, the archive* (2020) que aqui se adapta, também se descreve como um exercício sobre arqueologias emocionais, e é mais um exemplo onde a artista cruza a sua história pessoal com os temas de-coloniais para os quais pretende que o seu espectador seja levado. Figuras dançantes, quase estereotipadas

que nos alertam para a fragilidade dos arquivos. O chamar de memórias que não obtêm resultados, e apesar de não nos apresentar resoluções conclusivas às questões que propõe, estes trabalhos lembram-nos o quão difícil é fazer as perguntas certas. Nos materiais escultóricos de transparência, que permitem que o desenhado e o colado seja visto a partir de dois lados e, simultaneamente, através da superfície pictórica, a artista utiliza o objeto escultórico para transmitir o entrelaçar complexo dos eventos que apontam para os traumas emocionais relevantes. Este é o tipo de metáfora evocativa que a artista ensaiou em trabalhos anteriores como *Entre-de-lado* (2012–17), ao se posicionar sempre fora do centro da imagem, ou na performance *Come Iron Out History: What do Mozambicans do in Neighbouring South Africa* (2015) ao posicionar uma tábua de engomar junto de estações de transportes públicos e inserindo as contribuições dos viajantes no próprio ferro com que engomava.

A obra *Twerking Marie: la danse entre Joséphine Baker et Marie V* (2020) ocupa-se de duas mulheres negras performers e cantoras, do presente e do passado recente, e com elas voltamos às figuras dançantes já mencionadas acima. A escultura mostra-nos figurinhas que se dispersam por uma superfície transparente. Nestas figuras, que se assemelham à imagem gráfica de figuras rupestres, vemos a artista questionar a ideia do corpo negro e da sua representação colonial historicamente enviesada. Ou seja, os corpos que correspondiam aos critérios da ciência colonial racista que identificava o corpo africano como objeto de curiosidade e de estudo.

A na Balona de Oliveira analisa a sua prática artística em detalhe no texto *Circulating Capulanas, wedding gowns and black dresses: Race and gender in the work of Eurídice Kala aka Zaituna Kala*, incluído na publicação *Atlantica: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*, e consegue sucintamente encapsular os conteúdos desta artista da seguinte forma:

Kala's Practice... deconstructs the whitewashing of history—including the patriarchy at work in many anti-colonial narratives—and advances a politics aligned with intersectional feminism.

(Oliveira, 2020, p.89)

Referências Bibliográficas:

- Mbembe, A. (2002), *The Power of the Archive and its Limits*, em Hamilton, C (Ed.) (2002) *Refiguring the Archive*, Kluwer Academic Publishers, Cidade do Cabo.
- Oliveira, A.B. (2020) *Circulating Capulanas, wedding gowns and black dresses: Race and gender in the work of Eurídice Kala aka Zaituna Kala*, em Ferreira, A. (Ed.) (2020). *Atlantica: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*. Hangar Books, Lisboa.

[EN] Come Iron Out History

Over the last three decades, there has been an exponential increase in the use of archives in artistic practices worldwide. As human beings, artists feel the insecurities of the present day and inevitably look for ways to build a better future. They know that archives offer a gateway to their history and sense that by delving through them they will be able to gain access to material evidence of what occurred in certain locations in the past. The philosopher and historian, Achille Mbembe, wrote in *The Power of the Archive and its Limits* (2002), that archives remain dormant until activated. Like objects at rest, almost moribund. It is only when we tinker with them that we imbue the material with meaning. By working with archives, we help to ensure that memories won't fall asleep. Artists also sense that these found stories are not fixed.

Euridice Zaituna Kala works with archives in a recurrent and profound manner. The artist's work often includes references to a specific archive, related to the space that commissioned the work or to the collection of the museum space where it is kept. Returning to the archive almost always indicates our capacity to analyse history and rewrite it. Kala constantly rummages through the archive and, in so doing, never lets the archive stand still, and never allows history to become official. Her work concerns questioning colonial history, abuses that have been perpetrated, injustices done, ethnic and racial stereotypes created, the deformed societies and communities promoted by the colonial system and even the precept of colonialism itself.

Kala's artistic practice is also constructed through an investigative approach. Each work is imbued with complex references that point to history, to the theoretical and philosophical context of the many themes that it deals with: we can name (among others) the role of women in the anti-colonial struggle, African migrations and circulations, the spaces that remain to be decolonised in the countries that they colonised, the economic symbolism of the materials of Mozambican popular culture, such as the *capulana*.

Her immersive installation *I, the archive* (2020) that is adapted here, also describes itself as an exercise that explores emotional archaeologies, and is another example where the artist crosses her personal history with de-colonial themes, to which she intends her viewer to be transported. These are dancing, almost stereotypical figures that alert us to the fragility of archives. They call up of memories that do not obtain results. Despite not presenting us with conclusive resolutions to the questions that she proposes, these works remind us how difficult it is to ask the right questions. In the sculptural materials of transparency, which allow that which is drawn and glued to be seen from two sides and simultaneously across the pictorial surface, the artist uses the sculptural object to convey the complex interweaving of events that point to the relevant emotional traumas. This is the kind of evocative metaphor that the artist has explored in previous works, such as *Entre-de-Lado* (2012-17), by always positioning herself in an off-centre position in the image, or in

the performance *Come Iron Out History: What do Mozambicans do in Neighbouring South Africa* (2015) by placing an ironing board near public transport stations and inserting the contributions placed by passers-by into the very iron with which she was ironing.

The work *Twerking Marie: la danse entre Joséphine Baker et Marie V* (2020) portrays two black female performers and singers, from the present and recent past. We thereby return to the aforementioned dancing figures. The sculpture shows us figurines dispersed across a transparent surface, that resemble the graphic image of the figures of rock art. In these figurines we see the artist questioning the idea of the black body and its historically biased colonial representation. In other words, the bodies that corresponded to the criteria of the racist colonial science, that identified the African body as an object of curiosity and study.

Ana Balona de Oliveira analyses Kala's artistic practice in detail in the text *Circulating Capulanas, wedding gowns and black dresses: Race and gender in the work of Eurídice Kala aka Zaituna Kala*, included in the publication *Atlantica: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*. She succinctly encapsulates the contents of this artist as follows:

Kala's Practice... deconstructs the whitewashing of history—including the patriarchy at work in many anti-colonial narratives—and advances a politics aligned with intersectional feminism.

(Oliveira, 2020, p.89)

Bibliographical References:

Mbembe, A. (2002), *The Power of the Archive and its Limits*, in Hamilton, C (Ed.) (2002) *Refiguring the Archive*, Kluwer Academic Publishers, Cape Town.

Oliveira, A.B. (2020) *Circulating Capulanas, wedding gowns and black dresses: Race and gender in the work of Eurídice Kala aka Zaituna Kala*, in Ferreira, A. (Ed.) (2020). *Atlantica: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*. Hangar Books, Lisbon.

Ângela Ferreira

Marilú Mapengo Námoda

[PT] Memórias de uma língua de cão

Paulina Chiziane, a autora moçambicana que foi recentemente galardoada com o Prémio Camões (2021), falando na Biblioteca Palácio de Galveias, numa conversa enquadrada na programação do Festival 5L, e citada num texto de Leopoldina Fekayamãle publicado na página da internet do BUALA, lembrou a história da imposição da língua portuguesa como forma destrutiva do poder colonial no seio da sua família. Um mecanismo que foi utilizado como motor de submissão aos cânones europeus e ocidentais:

“na colonização fomos ensinados que as nossas línguas eram estranhas e inferiores ao português, por isso, fomos proibidos de usá-las. As consequências dessa proibição são sentidas até hoje.”

É desta forma a autora revela os conhecimentos íntimos da história política do uso da língua que a levaram a escrever a seguinte passagem do seu livro *O Alegre Canto da Perdiz* (2022):

“Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar. Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nessa *língua* bárbara.

Ôura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez.

Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença...”

(Chiziane, 2022, p.127)

Em 2019, quando comecei a falar com a Marilú Mapengo Námoda sobre o projeto que ela iria desenvolver para as Residências Artísticas Audiovisuais-UPCycles – organizadas pela Associação dos Amigos do Museu do Cinema em Maputo – e onde se promoveu trabalho criativo em torno do conceito alargado do arquivo, ficou claro que os seus interesses se focariam nas suas memórias das pressões familiares que sentira em criança sobre o uso da sua língua materna – Echuwabo. Logo de início Námoda partilhou a expressão utilizada pelos seus familiares quando insistiam em desencorajá-la a falar Echuwabo – que descreviam como ‘língua de cão’, revelando um certo desprezo para substanciar a razão pelo qual se negava o uso da língua materna à jovem Marilú.

Námoda é uma artista com muita experiência performática, e muito familiarizada com os processos de registo das performances em suporte de filme. Em seu trabalho, aborda constantemente o colonialismo a partir de uma narrativa íntima.

Nas semanas que se seguiram fui visionando um envio extraordinário de variadíssimas tentativas de articular estas ideias com a sua boca e com a sua língua, a sua saliva e alguns grunhidos, mas sem nunca usar a palavra! As deformações, gesticulações e esticões visuais documentados serviram de material para a obra que agora aqui se apresenta.

No momento da instalação da obra na Fortaleza de Maputo a artista sentiu necessidade de completar a projeção com um suporte que ativasse as ideias nele incluído. Como se o processo de sarar as feridas ocorridas não estivesse completo. Vi com satisfação passar vários lotes de carrinho de mão cheios de terra. Sobre o qual a artista projeta as imagens videográficas. Desta forma, a artista consegue literalmente localizar as suas ideias e imagens sobre aquela que foi palco da ocupação colonial, a terra.

Referências: Chiziane, Paulina. (2022). *O Alegre Canto da Perdiz* (4ªed.). Lisboa: Caminho. www.buala.org/pt/a-ler/chiziane-lisboa-e-conversas (consultado 18-5-2023)

[EN] Memories of a dog's tongue

Paulina Chiziane, the Mozambican author who recently won the Camões Prize (2021), while speaking at the Palácio de Galveias Library¹, recalled the history of imposition of the Portuguese language as a destructive form of colonial power within her family, describing it as a mechanism that fostered submission to European and Western canons.

“during colonisation we were taught that our languages were weird and inferior to Portuguese, so we were forbidden to use them. The consequences of that prohibition are still felt today.”

The author thereby revealed the intimate knowledge of the political history of the use of language that led her to write the following passage in her book *The Joyful Cry of the Partridge* (2022):

“Whoever refuses to kneel before the power of empire cannot rise to citizen status. Unless they know the words of the new discourse they can never assert themselves. So let’s go, swear on your honour that you will never say another word in that barbaric language. Swear, renounce, kill everything, in order to be born again. Kill your language, your tribe, your beliefs...”

(Chiziane, 2022, p.127)

1. During a conversation held as part of the programme of the 5L festival, quoted in a text by Leopoldina Fekayamãle, published on the BUALA website.

In 2019, when I first began talking to Marilú Mapengo Námoda about the project she was about to develop for the Audiovisual Artistic Residencies—UPCycles—organised by the Association of Friends of Maputo’s Cinema Museum—in which creative work was promoted around the extended concept of the archive, it was clear that she aimed to focus on her memories of the family pressures she had felt as a child in relation to using her mother tongue—Echuwabo. Námoda soon shared the expression used by her relatives when they insisted on discouraging her from speaking Echuwabo - which they described as a ‘dog’s language’, showing a certain contempt and explaining why, as a child, Marilú was denied use of her mother tongue.

Námoda has a great deal of performance experience, and is very familiar with the processes of recording performances on film. In her work she constantly approaches colonialism from an intimate narrative. In the subsequent weeks I watched an extraordinary process in which she made various attempts to articulate these ideas with her mouth and tongue, her saliva and some grunts, without ever using words! The deformations, gesticulations and visual stretches that were documented served as material for the work that is now presented.

At the time of installation of the work at the Fortress of Maputo, she felt the need to complete the projection with a medium that activated the ideas included therein. As if the process of healing the wounds was incomplete. I was pleased to observe the passage of several wheelbarrows filled with earth. The artist projected the video images on them. In this way, the artist literally managed to locate her ideas and images about the stage of colonial occupation—the land.

References: Chiziane, Paulina. (2022). *O Alegre Canto da Perdiz* (4thed.). Lisbon: Caminho.
<https://www.buala.org/pt/a-ler/chiziane-lisboa-e-conversas> (consulted 18-5-2023)

Ângela Ferreira

Luís M. S. Santos

[PT] Isto tudo acontece
sempre em simultâneo

Sobre as obras:

Void (2022);

Fragments de Ser #1 (2023);

e TV Contraption (2022).

A natureza escultórica de Luís Santos situa-se muito próximo da terra. O seu sentido de materialidade constitui-se como uma relação direta entre o artista e os seus materiais de eleição. Trata-se de entender como sentimos os materiais e como os manipulamos. Esta é uma relação epidérmica, honesta e humana. Também é verdade que esta forma de abordar a materialidade nem sempre tem sido muito considerada como critério de qualidade nas práticas artísticas contemporâneas. Talvez porque o mundo veloz da tecnologia nos distancia cada vez mais das qualidades dos materiais que a terra nos oferece. Neste momento, se considerarmos o contexto das práticas contemporâneas, encontramos-nos num novo estado de graça, que nos permite voltarmos para o entendimento dos materiais com um espírito mais empático. Celebremos então este momento onde sentimos necessidade de voltar aos materiais e os seus significados inerentes. Nem todos os escultores se interessam por esta abordagem, e por esta razão, é um prazer poder olhar de novo obras de Luís Santos. Olhamos ao ferro, o barro, a madeira, cimento, a palha e o gesso considerando as seus potenciais técnicos como matérias escultóricas ancestrais—o forjar o ferro, o cozer o barro e o talhar o toro de madeira.

No entanto, as suas preocupações não terminam com a esperança que seja meramente sua relação íntima e analógica com os materiais que completa o conteúdo das suas obras e que o potencial de significados se feche na materialidade dos trabalhos. Luís Santos está profundamente preocupado com a relação que os seres humanos têm (ou deixaram de ter) com a natureza. O próprio artista ajuda-nos a desvendar e partilhar as suas ansiedades descritas desta forma num extrato de correspondência trocada recentemente:

Há um contraste forte em tudo que estou a apresentar: entre o digital e o real, entre o industrial e o natural, entre design, arte e artesanato, entre o estético e o conceptual entre aquilo que defendo e aquilo que faço. Há uma crueza na minha forma de viver e de experienciar as coisas. Há uma crueza na forma como vejo o mundo, e do quê que escolho fazer por cá fora. Há uma eterna saudade pela natureza bruta, a cada

segundo que me vejo longe dela, porque sinto que ela, para além de tudo, faz sentido. A natureza não mente, mas a máquina humana parece que luta pelo contrário e anda sempre para frente e sem escrúpulos. E cada vez queimamos mais o mundo e cada vez investimos mais na alternativa digital: na Inteligência artificial, nos jogos, nas redes sociais, no “online dating”, no entretenimento, nos “likes” e nos “comments” e eu me pergunto, se um dia saberemos distinguir o real do sintético, do digital, do puramente estético e plástico.

As esculturas ocupam-se sempre de nos revelar diferentes posicionamentos do ser humano perante a natureza. Frequentemente estes questionamentos são induzidos através da reprodução de partes da figura humana que se depara com elementos naturais. E muitas vezes esta relação entre figura humana e natureza é estabelecida através de simples detalhes mecânicos. É precisamente no cruzamento poético e evocativo dos elementos da terra, dos detalhes do corpo humano e das ideias e detalhes da mecânica e do design que se situa o conteúdo destas obras, que se resolvem numa formalidade fresca, quase improvisada e cheia de potencial significativo. As questões que nos propõe são as que todos temos de resolver com a natureza (terra) e a tecnologia. As esculturas não são um vazio mas antes um caminho que podemos seguir para pensar.

[EN] All of this always
happens
simultaneously

About the works:

Void (2022)

Fragments of Being #1 (2023);

and TV Contraption (2022).

Luis Santos' sculptural work is very close to the earth. His sense of materiality fosters a direct relationship between the artist and his chosen materials. This obliges us to understand how we feel and manipulate materials, fostering an honest and human epidermic relationship. It's also true that this way of approaching materiality hasn't always been considered a criterion of quality in contemporary artistic practices. Perhaps because the fast-paced world of technology increasingly distances us from the intrinsic qualities of the materials that the earth offers us. At present, in the context of contemporary practices, we find ourselves in a new state of grace, which once again allows us to view materials more empathetically. Let's celebrate this moment—where we feel the need to return to materials and their inherent meanings. Not all sculptors are interested in this approach. It's therefore a pleasure to be able to take a fresh

look at Luís Santos' works. We look at the iron, clay, wood, cement, straw and plaster and consider their technical potential as ancestral sculptural materials—the forging of iron, the baking of clay and the carving of wooden logs.

However, the artist's concerns are not limited to the expectation that it is merely his intimate and analogical relationship with materials that completes the content of his works and that their potential to create meanings is enclosed within their materiality. Luís Santos is profoundly concerned with the relationship that human beings have (or no longer have) with nature. An extract from his recent correspondence helps us unveil and share his anxieties:

There is a strong contrast in everything that I am presenting: between the digital and the real, between the industrial and the natural, between design, art and craft, between the aesthetic and the conceptual, between what I stand for and what I do. There is a rawness in my way of living and experiencing things. There is a rawness in the way that I see the world, and what I choose to do outside. Every second that I am away from nature I harbour an eternal longing for its rawness. Because, beyond everything else, I feel that it makes sense. Nature doesn't lie, but the human machine seems to fight for the opposite and always moves forward unscrupulously. As we burn the world more and more and ramp up our investment in the digital alternative: in artificial intelligence, games, social networks, online dating, entertainment, "likes" and "comments". I wonder whether one day we'll be able to distinguish the real from the synthetic, the digital, the purely aesthetic and plastic.

Sculptures are always concerned with revealing different positions of the human being before nature. These questionings are often induced through reproduction of parts of the human figure in the face of natural elements. This relationship between the human figure and nature is often established through simple mechanical details. The content of these works is located precisely in the poetic and evocative intersection of the elements of the earth, the details of the human body and the ideas and details of mechanics and design. They are resolved in a fresh, almost improvised formality, filled with meaningful potential. The questions he proposes to us are those we all have to resolve with nature (earth) and technology. The sculptures are not a void but rather a path that we can follow in order to think.

Ângela Ferreira

Kent Chan

Warm Fronts & Future Tropics

[PT]

Os trópicos, de uma perspetiva exclusivamente geográfica, são uma região da Terra que faz fronteira com o Equador e se situa entre o Trópico de Câncer (latitude 23,5 graus a Norte) e o Trópico de Capricórnio (latitude 23,5 graus a Sul). Caracterizada por um clima quente e húmido e conhecida pela sua biodiversidade, esta área representa aproximadamente 36% da massa terrestre e alberga cerca de um terço da população mundial. Com o surgimento do colonialismo no século xv, estas vastas extensões de terra e os seus habitantes começaram a ser considerados em termos de tropicalidade, as ideias e imagens usadas para justificar e legitimar o domínio e a expansão colonial. Nas suas obras de arte e de ficção e nos seus filmes, Kent Chan procura resgatar os trópicos do imaginário imperialista ocidental de modo a entrever um futuro novo e radical.

O trabalho *Warm Fronts* (2021) começou como uma série de convites a produtores musicais e DJs originários dos trópicos. Chan pediu a Guillerrrrmo (Brasil), Makossiri (Quênia), Kaleekarma (Índia) e Gabber Modus Operandi (Indonésia) que cada um deles filmasse um DJ set, que em conjunto formam agora uma vídeo-instalação acompanhada por quatro cartazes, datados no futuro, cada um com um fragmento de microfichão impressa sobre vidro acrílico espelhado. Colocados uns ao lado dos outros, os cinco artistas forjam uma aliança sónica e solar que atravessa histórias partilhadas embora distantes, baseadas na potencialidade e conectividade do calor.

As condições de um trópico futuro e global continuam a ser exploradas na peça *Future Tropics* (2023), um filme em dois canais cuja premissa é o cenário extremo em que o aquecimento climático resultou numa expansão dos trópicos por todo o planeta. O filme segue uma personagem fictícia que encontra mensagens que a sua vida passada deixou para o seu eu futuro. As mensagens surgem sob a forma de outras personagens fictícias que evocam diferentes facetas deste futuro e exploram zonas do passado. Uma delas imagina o sistema de climatização fresco e seco de um museu como repositório dos climas temperados perdidos. Outra reflete sobre a reencarnação como forma de viajar no tempo ou de eterno regresso. Na sua essência, o filme procura expandir as possibilidades de imaginar e projetar uma futuridade tropical.

Em ambos os trabalhos, narrar histórias torna-se um meio de articular o passado e visões do futuro. Baseando-se frequentemente na música ou no folclore, Chan dá voz a diferentes histórias relacionais dos trópicos e a narrativas cuja origem é a rutura ou o deslocamento. Ainda que as alterações climáticas sejam globais, elas não serão experienciadas uniformemente e aqueles que vivem nos trópicos sabem como viver e

prosperar no calor. Se historicamente os trópicos foram situados como estando atrás (tecnológica, cultural e economicamente), os trabalhos de Chan são uma tentativa de olhar e de entender os trópicos num tempo futuro.

[EN]

The tropics, from a solely geographic perspective, refers to the region of the Earth bordering the equator and situated between the Tropic of Cancer (latitude 23.5 degrees north) and the Tropic of Capricorn (latitude 23.5 degrees south). Characterized by a hot, humid climate known for its rich biodiversity, the area accounts for approximately 36 percent of the Earth's landmass and is home to about one third of the world's population. With the advent of colonialization in the fifteenth century, these vast swathes of land and their inhabitants came to be perceived in terms of tropicality, or the ideas and images used to justify and legitimize colonial expansion and domination. In his art, fiction, and film, Kent Chan attempts to wrest the tropics from the Western imperial imaginary in order to foretell a new and radical tropical future.

His work *Warm Fronts* (2021) initiated as a series of invitations to music producers and DJs of tropic descent. Chan asked Guillerrrrmo (Brazil), Makossiri (Kenya), Kaleekarma (India), and Gabber Modus Operandi (Indonesia) to each film a DJ set, which together now form part of a video installation accompanied by four posters, future-dated, each with a passage of micro-fiction printed on mirrored plexiglass. Placed alongside one another, the five artists forge a sonic and solar alliance across shared if distant histories based on the potentiality and connectivity of heat.

The conditions of a future and global tropic are further explored in *Future Tropics* (2023), a two-channel film premised on the extreme scenario that global warming has led to planet-wide tropical expansion. The film follows a fictional character who finds messages that her past life has left for her in her present. These messages surface as other fictional characters to evoke different facets of this future and to excavate sites of its past. One character imagines a museum's cool, dry climate control system as a repository for lost temperate climates. Another reflects on reincarnation as a form of time travel or endless return. At its core, the film seeks to expand the possibilities of imagining and projecting a tropical futurity.

Across these two works, storytelling becomes a means to articulate the past and visions of the future. Often originating in music or folklore, Chan gives voice to different relational histories from the tropics and to stories that arise from disruption or displacement. Even if climate change is global, it will not be experienced equally, and those living in the tropics know how to live and thrive in heat. If historically the tropics have been situated as "behind" time (technologically, culturally, economically), Chan's works are an endeavour to look at and realize the tropics in a future tense.

Hicham Khalidi

Textos escritos em colaboração com/Texts written in collaboration with

Amanda Sarrof

Rouzbeh Akhbari

Por Ser A Terra

Muito Calmosa

[PT]

Por Ser A Terra Muito Calmosa (2021), de Rouzbeh Akhbari, desenvolve-se através das páginas e dos espaços de uma novela e uma série de esculturas e trabalhos de parede. O que teve como origem uma série de desenhos inéditos de jardins safávidas imaginários de autoria do falecido avô de Akhbari, Mahmoud Dehnavi (1926–2001), tem desde então atravessado arquivos em Lisboa, Doha, Londres, Isfahan e Bandar Abbas, simultaneamente divagando por desvios intergalácticos em *continuuns espaciotemporais* alternativos.

Em 1505, as frotas portuguesas chegavam ao Estreito de Ormuz. Os portugueses permaneceram aí até terem sido expulsos em 1622 pelo Xá persa safávida Abbas, apoiado pela marinha inglesa. Até hoje esse estreito canal marítimo é uma via fundamental que liga o Golfo Pérsico ao Golfo de Omã e ao Mar Árábico. Outrora via comercial fundamental da Rota da Seda marítima, ocupa hoje uma coordenada política e socioeconómica única, onde agentes locais e cosmopolitas partilham recolha de informação, intercâmbio de mercadoria, tráfico de armas e atos de sabotagem militar e de infraestruturas.

São estas observações, compartilhadas em voz baixa ou em antigas canções de marinheiros entoadas sobre as ondas, que Akhbari explora em *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, onde mito, boato, especulação e facto são oferecidos em partes iguais. Apesar de todo o discurso de racionalidade e ciência da era moderna, quando alguma pressão é exercida as histórias da origem da globalização começam a vir à tona em toda a sua inventividade. Nestes trabalhos, à medida que a construção dos eventos passados se desenrola, o mesmo acontece com uma cosmovisão coerente das guerras anticoloniais do século xvii no Golfo Pérsico ou a rápida ascensão do pensamento político xiita no Irão. Subitamente, a história surge menos linear e menos inevitável.

Ao introduzir mito e boato numa história clara e óbvia, Akhbari permite que emerjam formações de identidade e cronologias alternativas. São concebidas como pequenas mutações narrativas que lentamente reproduzem e reverberam através da história. Ao longo do tempo e à medida que se desenvolvem, começam também a concretizar-se. *Por Ser A Terra Muito Calmosa* é um conto dessas mutações mas também da mutabilidade, tanto na exposição como nas suas partes constituintes. A mais recente iteração põe em evidência histórias clandestinas de espionagem marítima

durante a Guerra Fria e, mais recentemente, confrontos entre os Estados Unidos e a Guarda Revolucionária Iraniana. Aqui, a noção de espionagem transforma-se de exploração de uma troca de conhecimentos sub-reptícia numa análise do estrangeiro e da espoliação dos direitos humanos básicos.

Podemos encontrar uma chave mestra para os objetivos de Akhbari no título de uma sua novela — *Perturbação: Uma história especulativa dos futuros passados* — que se baseia na teoria das perturbações ou em estudos do movimento complexo de um corpo celeste sujeito a outras forças para além da atração gravitacional de um outro corpo singular. Nestes trabalhos, a perturbação torna-se uma maneira de falar sobre indivíduos mas também das histórias em relação umas com as outras. Cada impacto ou nova força gravitacional pode precipitar uma alteração quase impercetível da trajetória que não só a transformará para sempre como também modificará tudo aquilo que se segue. Ao permitir que outras histórias e novos campos gravitacionais surjam e colidam uns contra os outros, Akhbari cria o potencial de mudar o nosso presente e de criar outros futuros possíveis.

[EN]

Rouzbek Akhbari's *Por Ser A Terra Muito Calmosa* (2021) unfurls across the pages and spaces of a novella and a series of sculptural and wall works. What originated in a series of unpublished drawings of imaginary Safavid gardens by Akhbari's late grandfather Mahmoud Dehnavi (1926–2001) has since traversed archives in Lisbon, Doha, London, Isfahan, and Bandar Abbas, all while undertaking intergalactic jaunts across alternate time space continuums.

In 1505 Portuguese fleets arrived in the Strait of Hormuz. There they remained, until ousted by the Persian Shah Abbas Safavid in 1622, abetted by the British navy. To this day, the narrow waterway is a precious conduit connecting the Persian Gulf to the Sea of Oman. Once an essential commercial route along the maritime Silk Roads, today it occupies a unique socioeconomic and political coordinate, where local and cosmopolitan actors partake in intelligence collection, informal commodity exchange, arms trafficking, and acts of infrastructural and military sabotage.

It is these observations, shared in hushed tones or in ancient songs of sailors rippled across the waves, that Rouzbek heeds in *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, where myth, gossip, speculation, and fact are offered in parity. Despite all talk of rationality and science of the modern era, when pressed, globalization's origin stories begin to appear quite fantastical. In these works, as the scaffolding of past events gives way, so too does a coherent worldview of seventeenth-century anti-colonial warfare in the Persian Gulf or the rapid rise of Shi'a political thought in Iran. History suddenly appears less linear and less inevitable.

In introducing myth and gossip to a history writ large, Rouzbek allows alternative timelines and identity formations to emerge. They are conceived as small narrative mutations that slowly reproduce and reverberate through history. Over time as they evolve, they also begin to concretize. *Por Ser A Terra Muito Calmosa* is a tale of these

mutations but also of mutability, both within the exhibition and its constituent parts. The latest iteration brings to the fore clandestine histories of maritime espionage during the Cold War and, more recently, US and IRGC confrontations. Here, the notion of espionage shifts from an exploration of surreptitious knowledge exchange into an examination of the foreigner and the dispossession of basic human rights.

A skeleton key to Rouzbeh's aims is revealed in the title of his novella *Perturbation: A Speculative History of Future(s) Past*, which draws from the theory of perturbation, or studies of the complex motion of a celestial body subjected to forces other than the gravitational attraction of a single other body. Across these works, perturbation becomes a way to speak about individuals but also histories in relation to one another. Each impact or new gravitational pull can precipitate an almost imperceptible change in trajectory that forever alters not only itself but that which succeeds it. Rouzbeh, in allowing other histories and new gravitational fields to emerge and collide against one another, creates the potential to shift our present and to create other possible futures.

Hicham Khalidi

Texto escrito em colaboração com/Text written in collaboration with

Amanda Sarrof

Malik Nashad Sharpe

aka Marikscrycrycry

[PT]

Malik Nashad Sharpe é um artista que procura entrar dentro de nós. Usando a arquitetura do corpo, examina as iterações contemporâneas do inquietante, transfigurando as nossas noções de casa, memória e individualidade, que passam de fantasmas que assombram a encarnações físicas. Instalando-se sob a nossa pele, o seu trabalho procura alterar a nossa mente.

Vindo de São Vicente e Granadinas e tendo crescido nos arredores da cidade de Nova Iorque, Sharpe acabou por encontrar as suas afinidades criativas em Londres, tornando-se um elemento crucial do ecossistema indisciplinado que constitui a cena artística experimental da cidade. Estes parentescos díspares e diaspóricos deram necessariamente lugar no trabalho de Sharpe a uma criouliização estilística, uma fusão de culturas e linguagens visuais. Trabalhando tanto a solo como coreografando performances de grupo, as suas fontes de inspiração vão de videojogos inovadores como *Persona 5* até à música *trap*, às artes marciais ou às complexas estratificações do gótico caribenho. Em *He's Dead* (2020), Sharpe regressa ao tema da psique fragmentada, ficcionando o mundo interior do emblemático *rapper* Tupac para conhecer o incognoscível. A peça serve-se de motivos sónicos e gestuais do “thug” e subverte-os para obter um efeito “fantológico”. Os performers tanto voam pelo palco como super-heróis num momento como logo a seguir desaceleram os seus corpos como se estivessem a mover-se através de mel, obrigando o público a reconciliar-se com a ténue linha entre sofrimento e valentia, impregnando movimentos mínimos com uma enorme intensidade emocional.

He's Dead debruça-se sobre a noção de maldição, a narrativa do destino trágico que os Estados Unidos impõem aos seus filhos — um tema com que Sharpe continua a debater-se até hoje. Com uma banda sonora que aflora um ambiente espectral e o arдил sentimental, com desenho de som de Joanna Pope, Yummy Online e JONI, e performances de Eve Stainton, Blue Makwana e Alexander Love, *He's Dead* é uma encomenda original de The Yard Theatre e desde então itinerou para o Summerhall em Edimburgo e o ICA de Londres. Ao colocar a pergunta “Estava Tupac deprimido?”, Sharpe questiona a forma como a América impõe a sua raiva, o que acontece quando a estrutura do corpo é assolada pela dor e que tipo de batismo seria necessário para apagar as marcas que esse sofrimento deixa.

[EN]

Malik Nashad Sharpe is an artist who wants to get inside you. Using the architecture of the body, they examine contemporary iterations of the uncanny, transfiguring our ideas of home, memory, and selfhood from haunting phantasms into physical embodiments. By settling under your skin, their work seeks to change your mind.

Hailing from Saint Vincent and the Grenadines and shaped by an upbringing on the outskirts of New York City, Sharpe has now found creative kinship in London, becoming a key element in the unruly ecosystem that comprises the city's experimental arts scene. These disparate, diasporic families have resulted in Sharpe's work necessarily being a stylistic creolisation, a blending of visual languages and cultures. Working both as a solo artist and a choreographer for group performances, Sharpe's inspirations range from groundbreaking video games like *Persona 5*, to underground trap music, to martial arts, to the complex layerings of the Caribbean gothic, and back again. *He's Dead* (2020) finds Sharpe returning to the theme of the fractured psyche, fictionalising the inner world of iconic rapper Tupac in order to know the unknowable. The piece takes sonic and gestural motifs of the 'thug' and subverts them to hauntological effect. Performers fly across the stage like superheroes in one moment and then slow their bodies as though moving through honey the next, forcing the audience to reconcile with the fine line between suffering and bravado, loading minute movements with huge emotional intensity.

He's Dead concerns itself with the notion of doom, the cursed narrative that America bestows upon its children—a topic that Sharpe continues to grapple with today. Featuring a score that touches on ghostly ambient and sentimental trap, with sound design by Joanna Pope, Yummy Online, and JONI, and performances by Eve Stainton, Blue Makwana, and Alexander Love, *He's Dead* was commissioned by The Yard Theatre and has since toured Summerhall in Edinburgh and London's ICA. In asking "Was Tupac depressed?", Sharpe interrogates how America excises its rage, what happens when the home of the body is ravaged by sorrow, and what kind of baptism might be necessary to cleanse oneself from the marks which that sorrow leaves.

Tabitha Thorlu-Bangura

Programa Público/Public Programme

9x9 NARRATIVAS POSSÍVEIS/POSSIBLE NARRATIVES

Visitas dedicadas a cada uma das obras, orientadas pela equipa artística da Galeria Municipal do Porto. /Visits dedicated to each of the artworks, guided by the artistic team of the Galeria Municipal do Porto.

Terças e Quintas às 18h/Tuesdays and Thursdays at 6pm

20/6

Sobre/About

**FUTURE TROPICS
& WARM FRONTS**

de/by Kent Chan

27/06

Sobre/About

**FRAGMENTOS DE SER #1,
VOID
& TV CONTRAPTION**

de/by Luis M. S. Santos

4/07

Sobre/About

**DYKEGEIST REMAINS
AND STEEL SENTENCES**
–Restaging the atmospheric
and sculptural elements
from performance work
Dykegeist, in conversation
with new steel wall pieces
and hanging collages

de/by Eve Staiton

6/07

Sobre/About

**MEMÓRIAS DE UMA
LÍNGUA DE CÃO**

de/by Marilú Maponga Námoda

11/07

Sobre/About

**HOW TO LOVE A TREE
& WILD ENCOUNTERS**

de/by Hira Nabi

13/07

Sobre/About

**TWERKING MARIE:
LA DANSE ENTRE JOSÉPHINE B.
ET MARIE V & JE SUIS L'ARCHIVE/
I, THE ARCHIVE**

de/by Euridice Zaituna Kala

18/07

Sobre/About

HE'S DEAD

de/by Malik Sharpe

25/07

Sobre/About

**LUMEN, CYPHER & VAGUS
(THE WHEELS MY MASTERS)**

de/by Maren Karlson

27/07

Sobre/About

**POR SER A TERRA
MUITO CALMOSA**

de/by Rouzbeh Akhbari

VISITAS GUIADAS À EXPOSIÇÃO/GUIDED TOURS TO THE EXHIBITION

01/07–16h & 05/08–16h

**Prémio Paulo
Cunha e Silva
/Paulo Cunha
e Silva Art Prize
2023**

Artistas

Artists

Eurídice Zaituna Kala

Eve Stainton

Hira Nabi

Kent Chan

Luis M. S. Santos

Malik Nashad Sharpe

(Marikiscrycrycry)

Maren Karlson

Mariú Mapengo Námoda

Rouzbah Akhbari

Pessoas nomeadoras

Nominators

Ángela Ferreira

Hicham Khalidi

Thabita Thorlu-Bangura

Júri/Juri

Ciara Philips

Leticia Ramos

Marie Hélène Pereira

Entidades Parceiras

Partner institutions



**COVE
PARK**

**P
I
V
Ô**

Design Gráfico
Graphic Design
Irina Pereira

Código Criativo
Creative Coding
Rafael Gonçalves

**GALERIA MUNICIPAL
DO PORTO**

Curador Sénior

Senior Curator

Juan Luis Toboso

Diretora Executiva

Executive Director

Silvia Fernandes

Projeto Educativo

Learning Programme

Matilde Seabra (Coord.)

Assistente de Curadoria

Curatorial Assistant

Isabeli Santiago

Patrícia Coelho

Coordenadora de Produção

Production Coordinator

Patrícia Vaz

Coordenador Técnico

Technical Coordinator

Paulo Coelho

Comunicação

Communication

Tiago Dias dos Santos (Coord.)

Hernâni Baptista

Frente de Casa

e Relações Públicas

Front of House and Public

Relations

Rui Braga

Assistente de sala

Room Assistant

Catarina Vilaça

Montagem e apoio à produção

Installation and Production

Support

Armando Amorim

Carlos Lopes

Assistente Administrativa

Administrative Assistant

Juliana Campos

PLÁKA

Plataforma de apoio

à prática artística

contemporânea no Porto

Support platform for

contemporary artistic

practice in Porto

Diretora Executiva

Executive Director

Silvia Fernandes

Coordenador de Programação

Programming Coordinator

Nuno Rodrigues

Gestora de Projeto

Project Manager

Ana Brito

Produtor Executivo

Executive Producer

Vitor Rodrigues

Comunicação e Edição

Communication and Editing

Tiago Dias Dos Santos (Coord.)

Diana Reis

Assistente de Direção

Direction Assistant

Yoan Teixeira

Assistente Administrativa

Administrative Assistant

Cláudia Almeida

CÂMARA MUNICIPAL

DO PORTO

Presidente Mayor

Rui Moreira

ÁGORA — CULTURA E DESPORTO

DO PORTO, E.M.

Presidente do Conselho

de Administração

Chairman of the Board

of Directors

Catarina Araújo

Conselho de Administração

Boards of Directors

César Navio

Ester Gomes da Silva

Secretariado da Administração

Secretariat

Liliana Gonçalves

Direção de Gestão de Pessoas,

Organização e Sistemas

de Informação Direction of People

Management, Organisation

and Information Systems

Sónia Cerqueira (Dir.)

Cátia Ferreira

Elisabete Martins

Helena Vale

Joana Ngola

João Carvalhido

Jorge Ferreira

Madalena Peres

Márcia Gonçalves

Marta Lima

Paulo Cardoso

Paulo Moreira

Ricardo Faria

Ricardo Santos

Sandra Pinheiro

Susete Coutinho

Vânia Silva

Direção de Serviços Jurídicos

e de Contratação

Direction of Legal Services

and Contracting

Jorge Pinto (Dir.)

Amanda Leite

André Cruz

Eunice Coelho

Francisca Mota

Filipa Faria

Filipe Barbot

Jorge Almeida

Pedro Caimoto

Leonor Mendes

Luís Areias

Márcia Teixeira

Marta Silva

Sofia Rebelo

Tiago Abreu

Direção Financeira

Financial Direction

Rute Coutinho (Dir.)

Alexandra Espírito Santo

Ana Rita Rodrigues

Fernanda Reis

Manuela Roque

Mariana Vilela

Sandra Ferreira

Sérgio Sousa

Sofia Barbosa

Sónia Pinto

Direção de Comunicação

e Imagem

Direction of Communication

and Image

Bruno Malveira (Dir.)

Agostinho Ferraz

Catarina Madrugra

Francisco Ferreira

José Reis

Pedro Sousa

Rosário Serôdio

Rui Meireles

Rute de Carvalho

Sara Oliveira

Entrada livre / Free entry

Ter — Dom / Tue — Sun

10h00 — 18h00

Encerrado às segundas-feiras

Closed on Mondays

Galeria Municipal do Porto

Rua D. Manuel II

Jardins do Palácio de Cristal

4050-346 Porto

+351 225 073 305

galeriamunicipal@agoraporto.pt

Facebook & Instagram:

galeriamunicipaldoporto

www.galeriamunicipaldoporto.pt

