

AIMÉE ZITO LEMA

# 13 SHOTS

## **ÍNDICE**

- 5 CORPO-ARQUIVO  
Daniela Agostinho, Ana Cristina Cachola, Luísa Santos
- 25 13 SHOTS - PARTILHAR ARTIVISMO  
Anabela Rodrigues
- 41 EMBATE  
Pedro Barateiro
- 69 EL POTENCIAL DE LA IMAGINACIÓN  
Claudia Segura

## **TABLE OF CONTENTS**

- 11 BODY-ARCHIVE  
Daniela Agostinho, Ana Cristina Cachola, Luísa Santos
- 29 13 SHOTS - SHARING ARTIVISM  
Anabela Rodrigues
- 49 CLASH  
Pedro Barateiro
- 75 THE POTENTIAL OF IMAGINATION  
Claudia Segura

*O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno.*

Clarice Lispector, *Mineirinho*



# Corpo-Arquivo

A constelação entre memória, corpo e arquivo tem vindo a constituir o território de experimentação de Aimée Zito Lema (Amesterdão, 1982). Recorrendo de forma directa ou indirecta ao arquivo, apelando a uma recordação que é sempre esquecimento, ou reinscrevendo uma visualidade anterior no regime sensível contemporâneo, a artista discute imagens e eventos, assim como a sua genealogia, na economia do visível e do invisível. Esta reflexão sobre as imagens é sempre acompanhada por uma expansão do campo da memória para além do visual e do arquivístico, através da qual a dimensão corporal e a espessura matérica da experiência histórica assumem novas formas.

O título do projecto artístico de Aimée Zito Lema - 13 Shots - é inspirado pelo conto "Mineirinho", de Clarice Lispector, que versa sobre um acontecimento que chocou a opinião pública brasileira em 1962: ignorando quaisquer regras legais, humanas e éticas, forças policiais executaram um assassino, chamado Mineirinho, com 13 tiros. O título da exposição foi escolhido muito antes do recente caso de violência policial no Brasil, em Março de 2018, que tirou a vida à vereadora do Rio Janeiro, Marielle Franco, socióloga feminista, negra e lésbica, crítica da actuação policial e militante dos direitos humanos. A memória recente deste caso de absoluta violência necropolítica assombra o título da exposição, que a artista tomou

emprestado a Lispector para pensar sobre as imagens como dispositivos de violência. A dualidade semântica da palavra shot, que tanto pode significar tiro como plano de imagem, inspirou a montagem da vídeo-instalação, composta precisamente por 13 planos, ao longo dos quais se ensaiava uma proximidade com a experiência filmada, proximidade essa que é sempre negociada e diferida, pois necessariamente mediada pelo plano da representação.

Ao explorar esta dualidade semântica, Zito Lema reflecte neste projecto sobre a violência muitas vezes contida nas e obliterada pelas imagens, bem como sobre a necessidade de aprofundar, complementar e subverter o plano da visualidade através da memória dos corpos, dos gestos, e das vozes. Afinal, as imagens exercem violência quer através do que representam, quer através do que ocultam. Por um lado, é (também) através das imagens que determinados corpos são considerados humanos e merecedores de protecção, ao passo que outros são considerados supérfluos, dispensáveis e sujeitos à violência e invisibilidade, como sugerem Judith Butler e Alexander G. Weheliye<sup>1</sup>. Por outro lado, por via da sua própria fenomenologia (inevitavelmente incapaz de veicular a corporeidade da vida, a não ser por via da evocação ou da ausência), as imagens muitas vezes confinam a experiência material e a dimensão sensorial dos corpos, isto é, a experiência que ultrapassa o sentido da visão (seja ela táctil, auditiva, olfactiva ou gustativa), mas também experiências que se manifestam a níveis moleculares, genéticos, ou mesmo elementares.

Esta reflexão sobre o trabalho da imagens, e a forma como elas possibilitam e ao mesmo tempo constrangem a transmissão da memória e da violência, subjaz ao projecto artístico de Aimée Zito Lema. Iniciado com um período de residência na Rua das Gaivotas 6, em Lisboa, este projecto investiga as camadas que compõem a estrutura da memória através de dois enfoques diferentes que aqui surgem interligados: os processos vernaculares através dos quais a memória do 25 de Abril de 1974 é mediada e transmitida ao longo das gerações, em particular a memória oral; e o modo como interagimos com imagens do passado através do corpo e da fabulação narrativa.

O processo de Zito Lema é frequentemente performativo, não necessariamente no sentido de performance enquanto meio ou género artístico,

1 Judith Butler (2004), *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*, London: Verso. Alexander G. Weheliye (2014), *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*, Durham: Duke University Press.

mas sim como metodologia que convoca o envolvimento físico, gestual, e vocal de diferentes sujeitos sob a forma de uma experimentação colectiva em torno de uma questão ou objecto. Durante o período de residência em Lisboa, Zito Lema trabalhou com dois grupos de teatro da área metropolitana de Lisboa – o Grupo de Teatro da Escola Secundária D. Filipa de Lencastre e o Grupo de Teatro do Oprimido (GTO) –, com os quais explorou diferentes modos de transmissão de memória através da imagem, da narrativa e do corpo.

Na colaboração com o GTO, os dois enfoques de experimentação – a transmissão intergeracional da memória do 25 de Abril, e o modo como nos relacionamos afectivamente com imagens do passado – cruzaram-se através de exercícios co-criados pela artista e pelo grupo. Durante o período de residência, Zito Lema desenvolveu investigação nos arquivos do ACARTE, antigo Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (1984-2002), um departamento responsável por conceptualizar e organizar a programação cultural e artística nos espaços não expositivos do Museu Gulbenkian. Interpelada por imagens de espectáculos que tiveram lugar na Sala Polivalente do Museu ao longo de duas décadas, Zito Lema fotografou as fotografias dos arquivos do ACARTE, imprimindo-as em grande formato. No workshop com o GTO, que decorreu na Sala Polivalente, precisamente onde os espectáculos arquivados tiveram lugar, os participantes foram incitados a descrever o conteúdo das imagens, a colocar-lhes perguntas, a ensaiar respostas, e a imaginar situações, pessoas e espaços retratados nas fotografias ampliadas, dispostas pela sala. A partir destas impressões fotográficas, e através de um exercício colectivo de fabulação, o grupo forjou histórias que, especulativamente, preenchem os hiatos narrativos inerentes às imagens fotográficas. Esta exploração das memórias contidas em potência no arquivo fotográfico culminou com os adolescentes do grupo a vestirem as impressões das imagens, num exercício de incorporação das memórias dos outros, memórias essas que lhes eram estranhas e distantes. Através desta intervenção narrativa e corporal sobre as imagens, ensaiou-se uma outra relação com o arquivo que se ancora na possibilidade de incorporar memórias, ou de o corpo devir, ele próprio, arquivo. Um arquivo que se move, que fala, que toca e sente, mas também um arquivo que, através da incorporação, se torna consciente da sua texturalidade, das suas camadas e hiatos, dos traços da sua acção no mundo, e do mundo sobre ele.

Este workshop – o seu registo fílmico e fotográfico – constitui a principal matéria visual apresentada em 13 shots. Seja na vídeo-instalação de três

canais que se complementam (e principalmente se sobrepõem num processo que revela tanto quanto esconde) ou nas fotografias que se insinuam no espaço em formatos distintos, a performance fotografada e filmada revela a performatividade da constelação arquivo-memória-corpo. Poder-se-á dizer que Zito Lema partilha com outros artistas contemporâneos o fascínio pelas imagens de arquivo, que Hal Foster cunhou e celebrou como “impulso arquivístico”<sup>2</sup>, usando-as como ponto de partida para a sua prática, na qual os arquivos funcionam como uma espécie de correlato tecnológico da memória<sup>3</sup>. Agir sobre o arquivo ou sobre a memória - e recorde-se aqui que o registo ou manipulação visual e plástico podem constituir uma acção violenta – produz uma alteração das suas condições ontológicas. Na prática de Zito Lema, a ontologia do arquivo é justaposta com a ontologia da performance, dois modos de actuação tidos como inconciliáveis, conforme sugeriu Peggy Phelan: se o arquivo regista, documenta e preserva, a performance só existe enquanto acto destinado a desaparecer<sup>4</sup>. Esta incompatibilidade ontológica é posta à prova por Zito Lema, em cuja prática o arquivo tanto inscreve como apaga e se metamorfoseia, ao passo que o corpo recupera, lembra e deixa traço. Corpo e arquivo surgem sempre ontologicamente refigurados neste encontro, em que a materialidade do arquivo é decomposta e recomposta, dando origem a novos traços de memória, ou dando a ver os seus hiatos e omissões. Ao mesmo tempo, na sua interacção com o arquivo, o corpo surge como repositório mnemónico, onde recordações se alojam por via sensível e afectiva. Embora escapem ao registo documental convencionado pelo arquivo, estas recordações são inscritas somaticamente, tornado-se legíveis através do gesto, da voz, do movimento, do encontro com o outro que, como propõe Rebecca Schneider, sempre constituíram meios de registo histórico<sup>5</sup>. Neste sentido, o trabalho de Zito Lema, mais do que sintoma de um impulso arquivístico, encontra-se alinhado com uma reinvenção crítica do arquivo que o recupera da sua ontologia patrilinear para o repensar através das suas possibilidades geradoras, do seu potencial inacabado, das suas materializações afectivas. O que se materializa na obra de Zito Lema é pois um corpo-arquivo que desestabiliza e reinventa a ontologia quer do arquivo, quer do corpo performático. Deste modo, a prática de Zito Lema

2 Foster, Hal (2004), “An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, pp. 3-22.

3 Spieker, Sven (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, p 175.

4 Phelan, Peggy (1993) *Unmarked. The Politics of Performance*, London: Routledge.

5 Schneider, Rebecca (2011) *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London: Routledge.

nunca se encontra refém da febre arquivística, como lhe chama Carolyn Steedman a partir de Jacques Derrida, um modo de experiência do arquivo que se deixa consumir pelas suas operações de registo e omissão que alimentam o desejo de descoberta e simultaneamente a sua frustração<sup>6</sup>. Ao invés, Zito Lema acolhe e explora os limites ontológicos do arquivo, que devêm matéria de experimentação interventionada pelo encontro com o corpo. O encontro de Zito Lema com o arquivo nunca se esgota na reprodução da matéria arquivada, sendo antes radicalmente transformador. Através da acção do corpo, o arquivo deixa de ser imóvel (se é que alguma vez o foi), produzindo novos significados que se inscrevem no presente, tornando-se performativo e gerador. Se é certo que o arquivo, enquanto episteme e poder, regula o corpo (ou os corpos, já que esta regulação é sempre diferenciada e desigual), também o corpo pode interferir com e desestabilizar o arquivo, apontando-lhe lacunas, potencialmente preenchendo-as, muitas vezes com “dúvidas, desejos e possibilidades”<sup>7</sup>.

Esta performatividade do arquivo é tornada visível em todo o aparato instalatório da exposição. Por um lado, as estruturas metálicas que suportam os vídeos e que servem de matéria às esculturas apresentadas evocam os dispositivos estruturais das artes performativas – dança, teatro, música, entre outros – e que permitem criar palco ou lugares de performance. A estas estruturas surgem pontualmente acopladas lâmpadas, que evocam, por um lado, o exercício performático (que para o ser tem de ser visível), e, por outro, a consulta de arquivos aqui entendida como uma espécie de iluminação do passado a partir do presente. Esta iluminação nunca é, porém, entendida enquanto elucidação de um passado que se deixa revelar ou esclarecer, mas sim como momentos fugazes de aproximação a um passado que se deixa entrever por via de camadas, fissuras e intervenções. É neste sentido que as fotografias que se insinuam no espaço da exposição resultam não só da pesquisa arquivística de Zito Lema no arquivo Gulbenkian, mas também de acções sobre esse mesmo arquivo, que deixa assim de ser apenas molde, passando a ser moldável.

Convocar, negociar e reimaginar o passado, nas suas várias manifestações, como forma de produção de um presente político e socialmente informado, constitui dimensão central na prática de Aimée Zito Lema. Esta

6 Carolyn Steedman (2001) *Dust. The Archive and Cultural History*, New Brunswick: Rutgers University Press.

7 Hartman, Saidiya (2008) “Venus in Two Acts”, *small axe*, Number 26 (Volume 12, Number 2), p. 11.

convocação do passado passa, também, por um questionamento e expansão da matéria através da qual nos relacionamos com ele no presente. O arquivo surge assim no seu território crítico não apenas como repositório de documentos e traços por apropriar, mas também, e sobretudo, como matéria expandida que é corpo, gesto, movimento, voz, tacto, afecto que se transfigura e refaz em aspiração e possibilidade.

# Body-Archive

The constellation of memory, body and archive has long been at the core of Aimée Zito Lema's territory of experimentation. Drawing both directly and indirectly on archives, the artist reflects on images, events and their genealogy within economies of the visible and the invisible, invoking recollections that are always percolated by acts of forgetting, or the reinscription of an earlier visuality into the contemporary realm of the sensible. This reflection upon images is always reinforced by expanding the field of memory beyond the visual and the archival, thus giving new forms to the bodily and material substance of historical experience.

The title of Aimée Zito Lema's project – *13 Shots* – is inspired by Clarice Lispector's short story 'Mineirinho', which deals with an event that shocked Brazilian public opinion in 1962 when, with complete disregard for any laws, human rights or ethics, the police executed a murderer, Mineirinho, by firing 13 shots at him. The title of the exhibition was chosen long before the recent case of violence by Brazilian police, who, in March 2018, killed Rio de Janeiro's city councilor Marielle Franco – a black, lesbian, feminist sociologist and human rights activist who was critical of police action. The recent memory of this case of necropolitical violence haunts the exhibition title, which the artist borrowed from Lispector in order to conceive images as devices of violence. The semantic duality of the word *shot*, which can

refer to both the firing of a gun and to the visual capturing of an image, inspired the editing of the video installation, which consists of precisely 13 shots. Throughout these shots, the video attempts to reach closer to the filmed experience, yet this proximity is always negotiated and deferred, mediated as it is through the conditions of its representation.

In exploring this semantic duality, Zito Lema reflects on the violence that is often contained in and obliterated by images, as well as on the need to expand, complement and subvert the visual field through the memory of bodies, gestures and voices. After all, images enact violence, both through what they represent and through what they conceal: images are one way through which certain bodies are deemed human and deserving of protection, while others are rendered superfluous, disposable and thus subject to violence and invisibility, as suggested by Judith Butler and Alexander G. Weheliye.<sup>1</sup> On the other hand, by virtue of their phenomenology (inevitably incapable of conveying the corporeality of life, other than through evocation or absence), images often curtail the material and sensory dimension of bodies, limiting experiences beyond the visual sense (whether tactile, auditory, olfactory or gustatory), as well as limiting those experiences that manifest themselves at molecular, genetic or even elemental levels.

This reflection on the work of images and the way they both enable and constrain the transmission of memory and violence underlies Aimée Zito Lema's artistic project. Initiated during a residency at Rua das Gaivotas 6 in Lisbon, the project investigates the layers that make up the structure of memory through two different focus points brought together by this exhibition: the vernacular processes through which the memory of the Carnation Revolution is mediated and transmitted from generation to generation, particularly through the oral transmission of memory; and the way in which we interact with images of the past through the body and narrative fabulation.

Aimée Zito Lema's process is often performative, though not necessarily in the sense of an artistic medium or genre, but rather as a methodology that draws on the physical, gestural and vocal involvement of different individuals in the form of a collective exploration of a theme or object. During her residency in Lisbon, the artist worked with two local theatre

1 Judith Butler (2004), *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*. London: Verso. Alexander G. Weheliye (2014), *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*. Durham: Duke University Press.

groups – the theatre group from D. Filipa de Lencastre secondary school and the Theatre of the Oppressed Group (GTO) – with whom she explored different ways in which memory is transmitted through images, narratives and the body.

In her collaboration with GTO, the two focus points of experimentation – the intergenerational transmission of the memory of the Carnation Revolution, and the way in which we affectively engage with images of the past – came together through exercises co-created by the artist and the group. During her residency, Aimée Zito Lema carried out an investigation into the archives of ACARTE, the Calouste Gulbenkian Foundation's former art education programme (1984–2002), a department responsible for designing and organising cultural and artistic programmes within the non-exhibition spaces of the Calouste Gulbenkian Museum. During these two decades, ACARTE was responsible for showcasing the most ground-breaking and state of the art performances of the time, building up a canon of artistic creation that continues to demand respect to this day. In response to images of performances that took place in the Museum's Multipurpose Room over those two decades, Aimée Zito Lema photographed the photographs in the ACARTE archives, printing them out in large formats. In her workshop with GTO, which took place in the Multipurpose Room – the very same place where the archived performances took place – participants were encouraged to describe the content of the images, to ask questions, formulate answers and imagine the situations, people and spaces portrayed in the enlarged photographs distributed around the room. Through these photographic prints, and through a collective exercise in fabulation, the group invented stories that speculatively filled in the gaps inherent to photographic images – and to any canon. This exploration of the latent potential held within the photographic archive culminated in the teenage members of the group physically crafting and wearing costumes made from those images. In doing so, they incorporated the memories of others – memories which were strange and distant to them – but also inserted themselves into the memory of this canonical space. Through this narrative and corporeal intervention upon images, another relationship with the archive was thus imagined, one based on the possibility of physical incorporation of memory and on the body itself becoming archive: one that moves, speaks, touches and feels, yet which also, through its embodiment, becomes conscious of its texturality, of its layers and gaps, of the traces of its actions in the world and of the actions of the world upon it.

This workshop – and its photographic and filmic recording – is the primary visual material presented in *13 Shots*. Through the video installation composed of three channels that both complement and overlap each other in a process that reveals as much as it conceals, as well as through the photographs of various formats that populate the space, the performance captured in photography and film point towards the performativity of the archive-memory-body constellation. It could be said that, not unlike other contemporary artists, Aimée Zito Lema explores that fascination with archival images that Hal Foster coined as the 'archival impulse',<sup>2</sup> resorting to images as a starting point for her practice, in which archives function as a sort of technological correlative of memory.<sup>3</sup> Acting upon archives or memory – and it should be noted that the visual manipulation of the archive can constitute a violent act – necessarily changes their ontological condition. In Aimée Zito Lema's practice, the ontology of the archive is juxtaposed with the ontology of performance, two modes of intervention deemed irreconcilable by Peggy Phelan, amongst others: while the archive records, documents and preserves, performance only exists as an act destined to disappear.<sup>4</sup> This ontological incompatibility is challenged by Aimée Zito Lema, in whose practice the archive inscribes but also erases and disappears, while the body retrieves, remembers and leaves traces. This encounter necessarily reconfigures the ontology of the body and the archive by disassembling and reassembling the materiality of the archive and giving rise to new traces of memory, or revealing its hiatuses and omissions.

At the same time, in its interaction with the archive, the body becomes a mnemonic repository, where recollections are lodged through sensory and affective registers. While these recollections escape the conventional documentary registration of the archive, they are somatically inscribed, becoming legible through gesture, voice, movement and the encounter with the other, modes which, as Rebecca Schneider proposes, have always been used for the recording of history.<sup>5</sup> In this sense, more than a symptom of an archival impulse, Aimée Zito Lema's work is aligned with a critical impulse to reinvent the archive, to retrieve it from its patrilineal ontology

2 Foster, Hal (2004), 'An Archival Impulse', *October*, vol. 110, pp. 3-22.

3 Spieker, Sven (2008), *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 175.

4 Phelan, Peggy (1993), *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.

5 Schneider, Rebecca (2011), *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge.

in order to rethink it through its generative possibilities, its unfinished potential and its affective materialisations. It is thus a body-archive that is materialised in Zito Lema's practice, one that unsettles and reinvents both the ontology of the archive and of the performative body. As such, her work never succumbs to 'archive fever', which Carolyn Steedman, drawing on Derrida, describes as the (at times frustrated) experience of the historian consumed by the desire for discovery among archival records and omissions.<sup>6</sup> To the contrary, Aimée Zito Lema embraces and explores the ontological limits of the archive, making it the material for experimentation acted on by the body. Zito Lema's encounter with the archive is thus never exhausted in the mere reproduction of archival matter, but is rather radically transformative. Through bodily action, the archive ceases to be fixed (if it ever was), spawning new meanings that become inscribed in the present. If it is true that the archive, as episteme and power, regulates the body (or bodies, insofar as this regulation is always differentiated and uneven), the body can also interfere with and unsettle the archive, pointing towards its lacunae, and potentially filling them , often with just 'doubts, desires and possibilities'.<sup>7</sup>

This performativity of the archive is rendered visible in the entire apparatus of the installation. The metallic structures supporting the videos and serving as material for the sculptural works evoke the scaffolding of performing arts such as dance, theatre and music, creating spaces for performance. Lights have been attached to these structures, evoking both the performative act (which necessarily must be visible) and archival research as a sort of illumination of the past through the present. This illumination, however, is never conceived as an elucidation of the past given to clarification and decipherment, but rather as fleeting moments of proximity with a past that is only approachable through layers, fissures and interventions. It is in this sense that the photographs scattered throughout the exhibition space are not just the result of Zito Lema's research in the Gulbenkian Archives, but mostly the result of interventions upon that archive, which ceases to be a mould in order to become something to be shaped.

6 Steedman, Carolyn (2001), *Dust. The Archive and Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

7 Hartman, Saidiya (2008), 'Venus in Two Acts', *small axe*, no. 26 (vol. 12, no. 2), p. 11.

Evoking, negotiating and re-imagining the various manifestations of the past as a way of producing a politically and socially informed present is central to Aimée Zito Lema's practice. This evocation is always accompanied by an expansion of the material that mediates our encounter with the past in the present. Beyond any fever, the archive thus emerges in her critical territory not merely as repository of documents and traces to be appropriated, but first and foremost as an expanded matter composed of bodies, gestures, movement, voices, touch and affect transfigured and remade through aspiration and possibility.



1



2

ANGELIKA DEI

Angelika Dei

Un imprudent  
bonheur





M. ROMA  
1983  
Fabricado  
em  
PORTUGAL



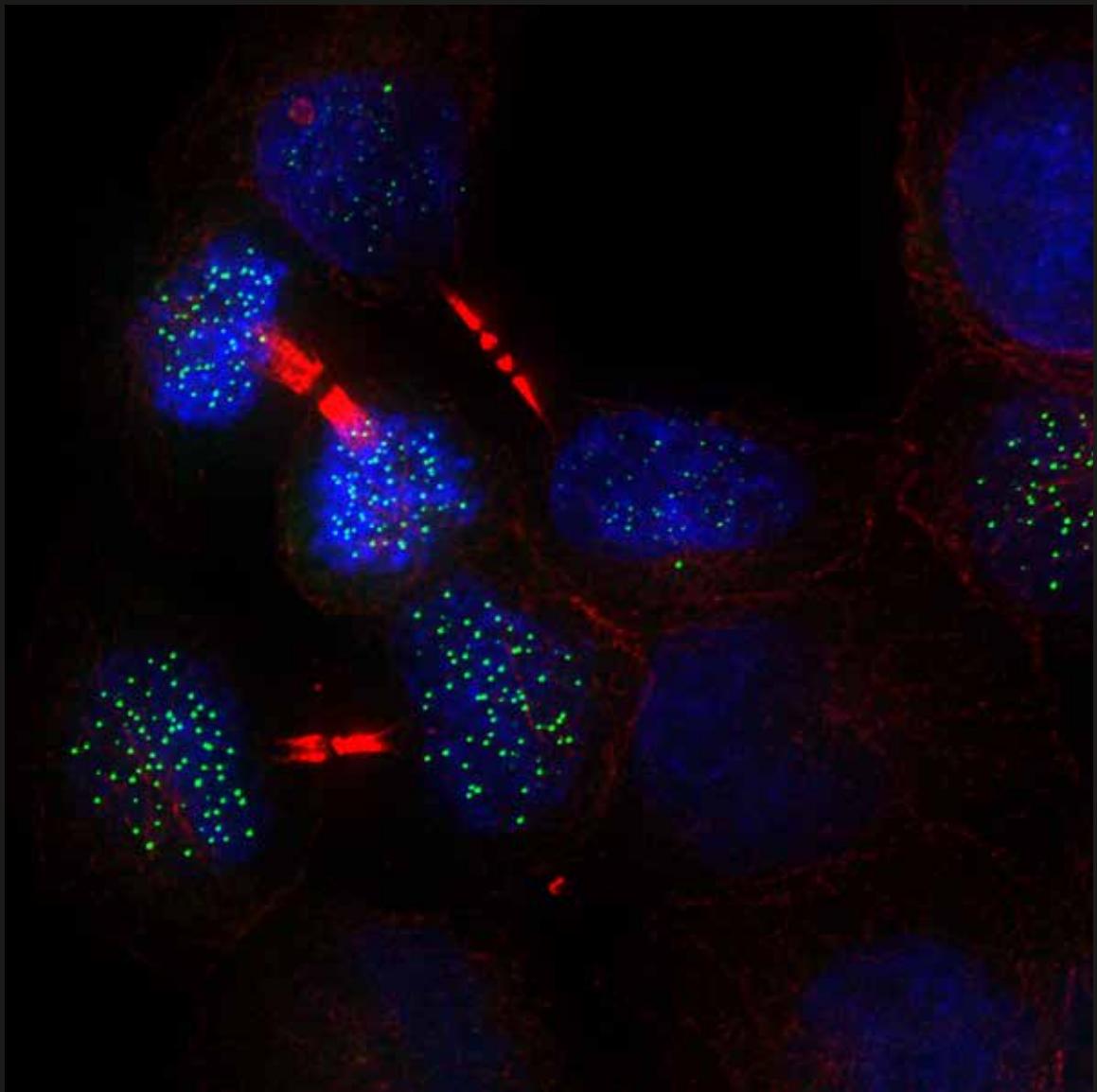




7



8



9

1, 2 Production images, backstage theater, Calouste Gulbenkian Museum  
*(Photograph: Behnam Bornak)*

3–8 Research images, photographs from the ACARTE Archives, courtesy Calouste Gulbenkian Museum

9 Cell images, courtesy of Lars Jansen and the Calouste Gulbenkian Cience Research Centre

# 13 SHOTS - Partilhar • Artivismo

## Pretoguizar para 13 SHOTS

*"A arte progressiva, pode auxiliar o povo a aprender não apenas sobre as forças objetivas da sociedade em que vivem, mas também intensificar o seu interior social do seu carácter. No final poderá levar as pessoas em direção à emancipação social."*

Angela Davis, 1990 book of essays Women, Culture and Politics

A leitura deste texto, poderá ser algo bombástico. Poderá ser também uma seca. Com estas meras palavras: *bombástico e seca*, provavelmente surgiu nas vossas mentes imagens do significado das mesmas. Quando olham à vossa volta, surgem sons, pessoas, e objetos que reconhecem. Que identificam. A identidade física, quotidiana, cultural, política ou social, está **impregnada em nós**, de tal forma ,que não nos apercebemos da sua importância.

A intenção deste texto é uma reflexão pessoal sobre a colaboração de um dos grupos comunitários com os quais o GTO LX trabalha e a artista Aimee Zito Lema, sobre **memórias**. Mas importa brevemente explicar quem somos e o que fazemos. O GTO LX é uma organização não governamental sem fins lucrativos, fundada em 2005, que usa o teatro como ferramenta para

estimular a participação ativa e consciente dos cidadão na construção de uma sociedade mais justa e plural. Recorrendo a processos formativos das técnicas do Teatro do Oprimido e através da técnica de Teatro Fórum (TF), são criados espectáculos de situações vividas, reais que são, posteriormente, apresentados à comunidade. A comunidade é, assim, envolvida de forma direta e ativa na análise, discussão e exploração de estratégias de acção perante problemas comuns, provocando a elevação da consciência comunitária e da participação cidadã. Trabalhamos com grupos oriundos das periferias da cidade de Lisboa, Amadora, Cascais, Setúbal, Barreiro, Seixal e Loures, com idades compreendidas entre os 12 e os 88 anos. grupo convidado, faz parte da rede multiplica do GTO LX, onde através do AMI-AFRO, criam um TF com temas como o racismo, discriminação e imigração. Como Martin Luther King não aceitam que o banco da justiça esteja sem fundos. Acreditam que é preciso lutar, para conseguir *descontar o cheque da liberdade* e igualdade a que têm direito.

Os exercícios escolhidos pela artista e que abraçamos cientes que enriqueceria a nossa pesquisa teatral, tinha como base a memória do 25 de Abril de 1974 e reavivar as memórias deixadas nos arquivos da ACARTE. Portanto as memórias da **ditadura portuguesa**, dos e das jovens do grupo de Alcoitão, dos seus pais e/ou das suas mães, e as de **uma sala de espectáculo**. Esta colaboração trouxe ainda a possibilidade que um grupo de jovens artistas das periferias pisassem o prestigiado palco da Gulbenkian e verem as suas **histórias em projecção** no museu.

Embora para muitos, habituados a estas andanças fosse normal, para aqueles jovens em palco e para nós GTO, uma grande conquista, porque demonstra como estes jovens não habituados a locais clássicos da arte, se dados a oportunidade sabem aproveitar e **agir**.

A história do 25 de Abril, para o grupo, como para muitos outros adolescentes deste país era uma aula de história. Mas em *13 Shots*, foi mais do que isso. Foi pela primeira vez perceber como a história do **Manual de história está emparelhada com a vivência de seus pais, avós**. Que é próxima. É nestas investigações teatrais, visuais, que vamos construindo a nossa identidade, enquanto pessoa, mas também enquanto grupo de **artivistas**. Porquê este termo? Porque não estamos alheios dos acontecimentos que perpetuam opressões, lutando com as armas teatrais contra elas. À data da exposição ainda estava fresco os 13 tiros que sabíamos tinham sido disparados sobre o carro de Marielle Franco. Irônico ainda, porque ela também negra era novidade nos palcos políticos. Assim vos proponho a acompanhar o meu

pensamento reflexivo sobre como podemos e temos de ser artivistas, para continuar o trabalho de denúncia do racismo e procurar propostas de ultrapassar.

O enquadramento da identidade está ligada ao facto de podermos reconhecer, indicar, assinalar, distinguir, perceber, classificar tanto objetos, como pessoas e/ou sons. A forma como o fazemos dependerá do contexto social em que estamos inseridos. É através dessa identificação que moldamos o nosso comportamento, a nossa forma de falar, andar, ouvir, ou até mesmo de tocar. Ergue-se a pergunta como então construímos a nossa identidade? A construção da nossa identidade começa com as primeiras interações, desde de bebés e talvez até à nossa velhice.

Façamos o exercício de sair à rua.

Saímos à rua e a reação dos outros perante nós, nos indica, se deixamos algum fio de cabelo fora do lugar, se o nosso nariz é o habitual, se a nossa boca corresponde às medidas, diz qual a minha classe de melanina, se o nosso corpo se adequa ao padrão e se o nosso cheiro é o tolerado. Também sabemos pela reação das outras pessoas se o nosso nome é estranho, se a língua que falamos é importante ou não, e a que classe de gente pertencemos.

É através dessas interações que percebi, e que me identificam, como mulher preta, de cabelos crespos, de nariz achatado, com lábios carnudos, de rabo proeminente, e que não cheiro a catinga. Entendi e oiço que o meu nome é de país desenvolvido, de que o crioulo não conta para o meu currículo e que faço parte dos pobres.

Esta identificação pessoal, é uma consequência da História, de uma educação que não nos ensina a pensar. Não questionamos essa identidade porque queremos ser aceites, e ser aceite é condição indispensável para ter casa, trabalho, alimento. Até sonhar! Aprendemos com essa interação que a história nos reservou o lugar de seres inferiores. E pela repetição nos cansam e vamos aceitando esse facto.

Eu não vivi a escravatura nem o colonialismo, mas me encaixam nessas imagens, nos livros de história, na televisão, na celebração dos descobrimentos portugueses. E nesse exercício de andar na rua, de ver televisão, dos eventos, que por vezes queremos fugir desses lugares porque nos olham com paternalismo, pena, ou com gozo. Poucas vezes senti nesses

olhares qualquer sentimento de culpa. Até a nomenclatura do que sou muda com o tempo. Já fui minoria, étnica, já fui imigrante de segunda geração, descendente de imigrante, mas jamais me chamaram de Portuguesa ou Europeia que é aquilo que juridicamente sou e sempre fui. Aprendi nessa construção da identidade que a relação jurídica que atribui a nacionalidade, não faz de nós uma Portuguesa ou uma Europeia aos olhos do Outro. Não represento a mulher de cabelos lisos. Não sou identificada com o passado glorioso de Portugal.

É no entanto o país onde nascemos, crescemos, quiçá multiplicaremos, e no qual provavelmente iremos morrer. Há ambiguidade na minha relação com este país, com este continente, porque sei o Hino, torço pela seleção nacional, penso na língua de Camões, conheço o significado da bandeira e defendo este pequeno grande país em eventos. No entanto continuo a ouvir: “*De onde és?*” “*Vocês africanos...*”. Há sempre o teste da prova da autenticidade: “*Você até fala bem o português*”, “*Você até conhece a nossa história, Você quase podia ser portuguesa como eu*”. Estas palavras podem ser inocentes, mas demolidoras na construção de uma identidade. No entanto também têm sido a razão de resistência deste grupo de teatro.

Somos nós oprimidas e oprimidos que nos temos unido na nossa diversidade de línguas, costumes, contra a pretensa integração que quase é assimilação. Nós que nos recusamos a andar alinhados, ouvindo as mesmas músicas, a ler os mesmos textos, a enaltecer apenas os heróis reconhecidos pelo país, que é também nosso, e temos trazido outras formas de estar que os europeus resistem mas acabam por consumir e prestam depois homenagem. Nós que ao longo desses tempos repetimos algumas tradições culturais dos nossos pais, dos nossos avós e que queremos igualdade de direitos e não falácias.

Existe uma máxima da União Europeia sobre *unidos na diversidade*. Marielle, *13 Shots*, esta parceria de uma artista de renome com pequenos Artivistas faz sobressair a necessidade de mais prática que teoria. Não basta homenagear Martin Luther King, Mandela, Eusébio, ou reconhecer os feitos dos atletas medalhados. É preciso uma prática diária a nível social, económico, político para se construir uma sociedade mais justa. Falta tu, ele, ela, nós vós eles e elas, unidos mas como um coletivo contra opressões.

O trabalho *13 Shots* de Aimee é um capítulo de uma história que gerará memórias. E contentes por estar lá.

# 13 SHOTS - Sharing • Artivism

Pretoguizar for 13 SHOTS

*Progressive art can assist people to learn not only about the objective forces at work in the society in which they live, but also about the intensely social character of their interior lives. Ultimately, it can propel people toward social emancipation.*  
Angela Davis, book of essays *Women, Culture, and Politics*, 1990

The reading of this text may be something of an explosive experience. It can also be a drag. With these simple words, explosive and drag, images probably appeared in your minds of their meanings, of what they represent. When you look around you, sounds, people, and objects pop up which you recognize. Which you are able to identify. Physical, everyday, cultural, political, and social identity is **instilled in us**, in such a way that we do not realize its importance.

The intention behind this text lies in a personal reflection on the collaboration between one of the community groups with which GTO LX works and the artist Aimée Zito Lema, regarding **memories**. But it is important to briefly explain who we are and what we do. GTO LX is a non-governmental non-profit organization, founded in 2005, which uses theater as a tool to stimulate active and conscious citizen participation in the building

of a fairer and more plural society. Drawing on the formative processes of the techniques of *Teatro do Oprimido* and through the *Teatro Fórum* (TF) technique, shows made of lived situations are created, real situations, which are at a later stage put forward to the community. The community is thus involved in a direct and active fashion in the analysis, discussion, and exploration of strategies for action in face of shared problems, bringing about the elevation of community conscience and citizen participation. We work with groups coming from the peripheries of the city of Lisbon, Amadora, Cascais, Setúbal, Barreiro, Seixal, and Loures, with ages spanning between 12 and 88. The invited group is a part of GTO LX's *Rede Multiplica*, where through AMI -AFRO they create a TF addressing subject-matter such as racism, discrimination, and immigration. Much like Martin Luther King they do not accept that the **bank of justice** has insufficient funds. They believe it is necessary to fight, to be able to *cash the check of freedom* and equality they are entitled to.

The exercises chosen by the artist and which we embraced being perfectly aware that they would enrich our theater research were based on the memory of April 25<sup>th</sup> 1974 and on the rekindling of the memories left behind in the archives of ACARTE. In other words, the memories of the **Portuguese dictatorship**, of the young men and women of the Alcoitão group, of their fathers and/or mothers, and those of a **performance hall**. This collaboration also made it possible for a group of young artists from the peripheries to set foot on the prestigious Gulbenkian stage and seeing their **stories projected** at the museum.

Although for many of those used to these walks of life this is normal, to those young people on stage and for us, GTO, it was a great achievement, because it demonstrates how these youths, who are not used to typical art locations, can take advantage of it and **act** if given the opportunity.

The history of the 25<sup>th</sup> of April, for this group, as for many other teenagers in this country, was nothing more than a lesson from a History class. But in 13 shots it was more than that. It meant to understand for the first time how the history from the **History textbook is paired with the experience of their parents and grandparents**. Which is something that is close enough for them to touch. It is in these theatrical and visual investigations that we progressively build our identity, as a person, but also as a group of activists. Why this term? Because we are not foreign to the events which perpetuate oppressions, and we fight against them with the weapons theater allows. When the exhibition took place the 13 shots which we knew had been

fired upon Marielle Franco were still recent. This is ironic because she, also black, was a newcomer to political stages. So I propose you follow my reflection on how we can and must be activists, to continue the work of denouncing racism and seeking out proposals for overcoming.

The framework of identity is connected to the fact that we are able to recognize, indicate, mark, distinguish, understand, classify both objects and sounds. The way in which we do it will depend on the social context in which we find ourselves. It is through this identification that we shape our behavior, our way of speaking, walking, listening, or even touching. The question rises, then, of how we build our identity. The construction of our identity begins with our first interactions, it begins when we are babies and carries into our old age.

Let us carry out an exercise, that of going outside.

We go outside and the reaction of the others before us indicates to us if we left some strand of hair out of place, if our nose is common, if our mouths correspond to the accepted measures, it tells me what my class of melanin is, if our bodies fit the standard, and if our smell is tolerated. We also know through other people's reaction if our name is odd, if the language we speak is important or not, and what class of people we belong to.

It is through these interactions that I understood myself as, and that I am identified as a black woman, with coily hair, flat nose, with fleshy lips, protruding backside, and that I do not smell of *catinga*. I understood and hear that my name is a developed-country name, that Creole does not matter as far as my resume is concerned, and that as regards social class I am a part of the poor.

This personal identification is a consequence of History, of an education that does not teach us to think. We do not question this identity because we wish to be accepted and being accepted is a key condition for having a house, work, sustenance. Even for dreaming! We learn through that interaction that History has set aside the place of inferior beings for us. And by repetition they wear us out and we begin to accept that fact.

I did not live through slavery nor colonialism, but I am fitted into those images, in the history books, on television, during the celebrations of the period known as the age of Portuguese Discovery. And during that exercise of going outside, watching television, the events, at times we want to flee those places because we are looked upon with condescension, pity, or

mockery. Not often did I feel in those gazes a feeling of guilt. Even the naming of what I am changes with time. I have been a minority, ethnic, I have been second-generation immigrant, descendant of immigrants, but I was never called Portuguese or European which is what I legally am and always have been. I learned that in the construction of identity the legal relation which attributes nationality does not make us a Portuguese or a European in the eyes of the Other. I do not represent the straight-haired woman. I am not equated with Portugal's glorious past.

Portugal is, however, the country where we were born, where we grew up, where we perhaps will multiply, and where we will probably die. There is ambiguity in my relationship with this country, with this continent, because I know the anthem, I cheer for the national team, I think in Camões's language, I know the meaning of the flag, and I stand for this small country during events. However, I still hear: "Where are you from?", "You Africans...". There is always the test of proving authenticity: "You actually speak the Portuguese language well", "You actually know our history, you could almost be Portuguese like me". These words may be innocent, but they are crushing in the building of an identity. They have, however, also been this theater group's reason for resisting.

It is us, the oppressed, that have come together in our diversity of languages, customs, against the alleged integration that almost equals assimilation. We that refuse to fall in line, listen to the same songs, read the same texts, praise only the heroes the country recognizes, a country which is also ours, and have brought with us new ways of being that the Europeans resist but end up consuming and then praising. We that throughout those times have repeated some of the cultural traditions of our parents, our grandparents, and who want equality and not fallacies.

There is a European Union motto around the notion of being *united in diversity*. Marielle, 13 shots, this partnership between a renowned artist and little Artivists makes the need stand out for more praxis than theory. It is not enough to pay tribute to Martin Luther King, Mandela, Eusébio, or to recognize the achievements of medal-winning athletes. It is necessary for there to be a daily praxis at the social, economic, and political level to build a fairer society. It is necessary for you, him, her, us, them to be united, but as a collective against oppression.

The piece 13 shots by Aimée is a chapter in a history which will generate memories. And we're happy to be there.



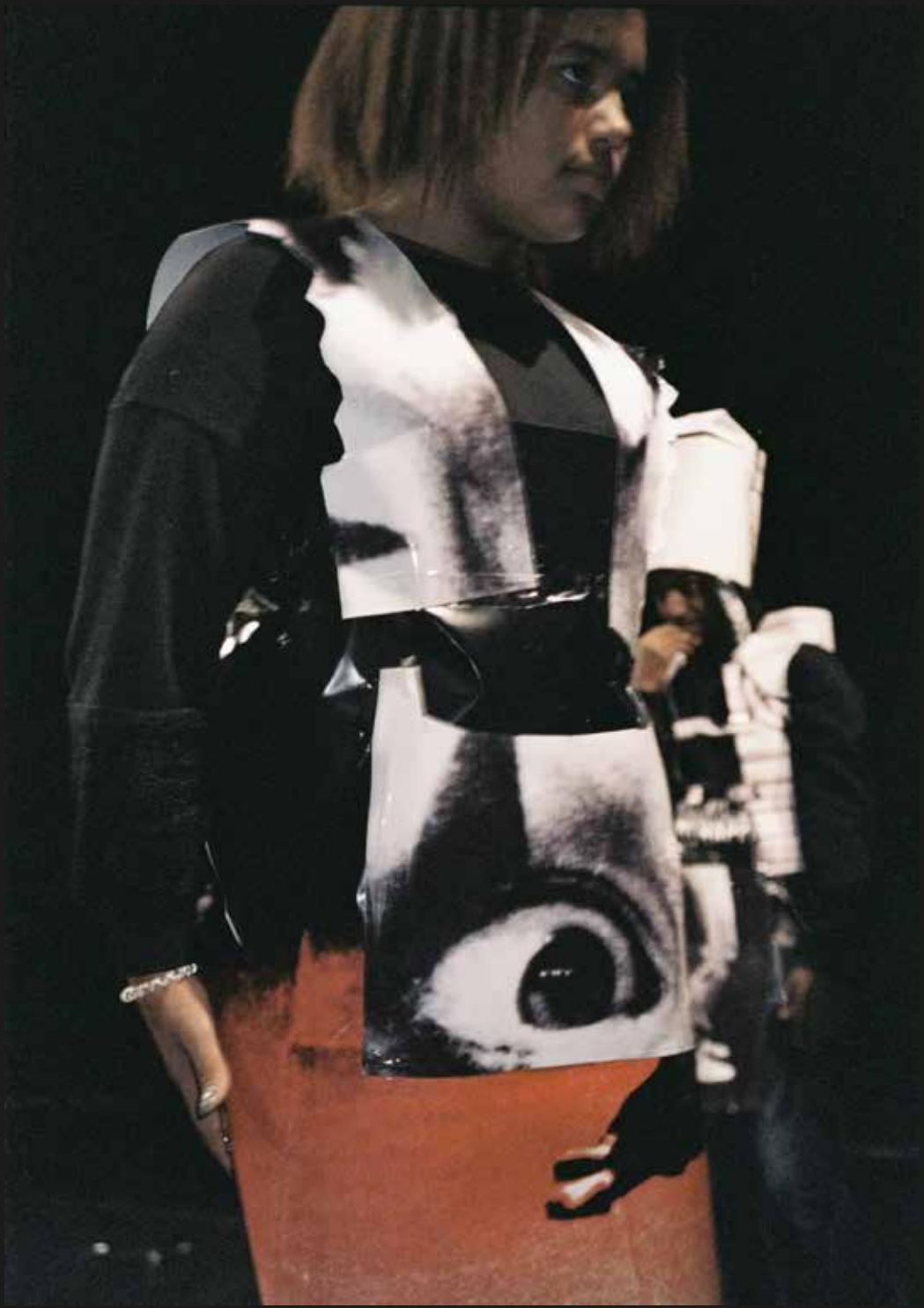
1

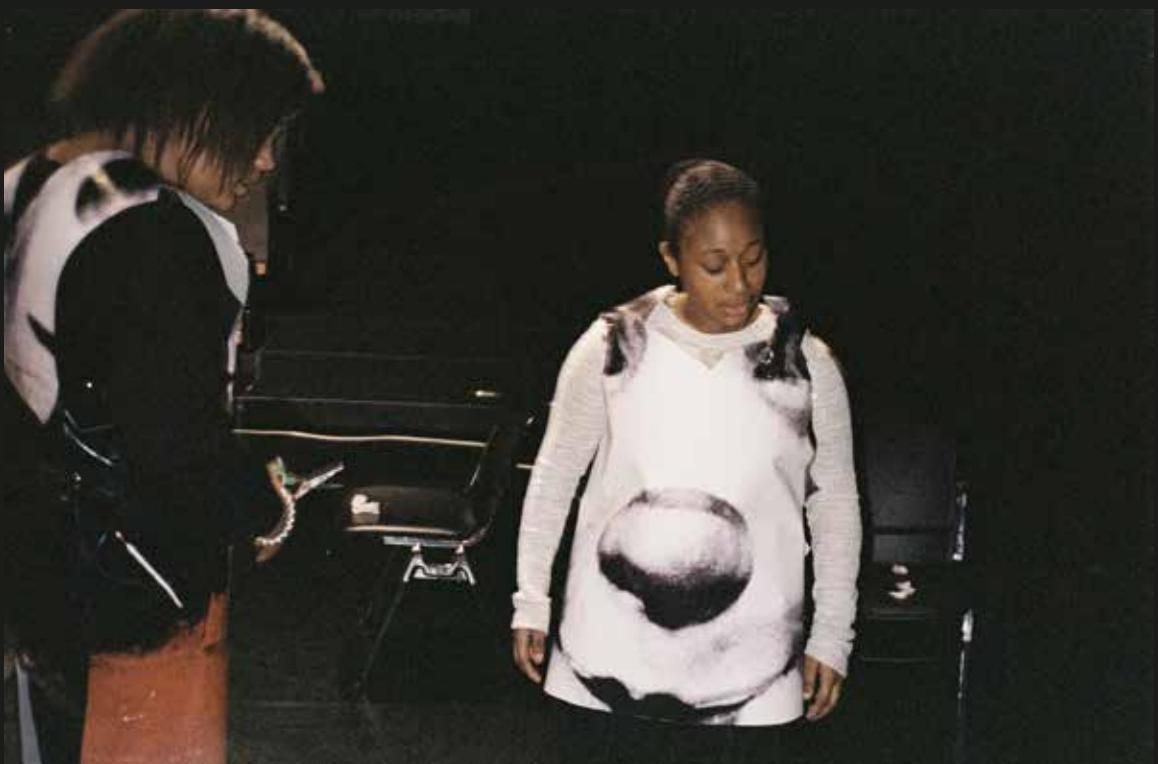


2











7



8





10



11

1-9 Workshop, performance and film shoot with the Theatre of the Oppressed Group (GTO) at Sala Polivalente, Calouste Gulbenkian Museum, 2018.

10-11 Rehearsals with the students of the Escola Secundária D. Filipa de Lencastre, 2018.

# Embate

## 1

O momento em que escrevo este texto é dos mais particulares da minha vida e penso não estar errado em dizer que se trata do momento mais estranho na vida de muitas pessoas. Estamos em Maio de 2020, e desde dia 19 de Março que foi declarado estado de emergência na maior parte dos países da comunidade europeia, obrigando a que se fechem fronteiras e rotas de aviação com a maior parte do mundo. O motivo: uma pandemia, um vírus respiratório que se propaga muito rapidamente, e que está a provocar uma crise humanitária à escala global.

A pandemia fez com que os hábitos e as interações entre humanos mudassem muito a forma como nos cumprimentamos, como nos tocamos. Estamos interditos ao tato até com as pessoas que nos são mais próximas, o que faz com que tenhamos que reajustar toda a ideia de intimidade e afeto. As questões ligadas ao contágio de um vírus ao qual foi dado o nome de SARS-CoV-2 (um tipo de coronavírus) alargam-se a uma desconfiança generalizada entre as pessoas, e que faz do distanciamento social, do policiamento e da paranoia algo comum.

No momento em que escrevo este texto estamos no processo de reabrir os espaços públicos e privados onde os ajuntamentos ainda estão limitados a 10 pessoas. A comunidade artística sofre as consequências desta pandemia de uma forma brutal por depender da presença do espectador nas salas de teatro, de dança, de música, nas galerias e nos museus, nas conferências e inúmeras atividades onde a troca presencial é necessária e valorizada. Estamos ainda a perceber como será feito este reajuste, ao mesmo tempo que o planeta se adapta, devido em grande parte ao abrandamento da economia global, tráfego aéreo, entre outros fatores.

O período de quarentena viu uma proximidade dos corpos obrigados a partilhar o mesmo espaço. Houve quem se dedicasse mais a cozinhar, a fazer desporto e a dar valor ao espaço exterior comum. A produção cultural foi quase que interrompida durante este período. Os agentes culturais e os espaços de produção e apresentação retomam agora com restrições claras para reduzir ao máximo o contágio.

A desigualdade, seja financeira, racial, religiosa ou de género, gerada por séculos de capitalismo selvagem, é a maior que alguma vez existiu, e esta pandemia veio aprofundar um sistema, e que aliás expulsa os aparentemente mais fracos. A crença num sistema financeiro global encontra semelhanças assustadoras em sistemas de crenças religiosas exacerbadas. A desigualdade crónica do capitalismo moderno que subordina os corpos desde a escravatura até aos modelos que proliferaram durante todo o século XX, passando pelos funcionários dos centros de distribuição da Amazon, revelam uma total falta de ética corporativa e de responsabilidade pelos corpos dos trabalhadores.

O período da quarentena, que durou cerca de 2 meses, foi utilizado por muitos como eu (que apesar de estarem habituados a uma vida social e profissional intensa também sentem necessidade de isolamento voluntário) para poderem refletir e trabalhar de forma independente. No meu caso, a estranheza que se apoderou do meu corpo foi a de não poder sair para estar com as outras pessoas, de ver a família, ou de ir dançar. Correr foi a atividade que mais me ajudou a manter uma rotina para além das necessidades mais básicas, a que eu, como pessoa com algum privilégio, tenho a sorte de dar como garantidas.

O período de confinamento social tornou claro quem são aqueles que podem fazer exercício e manter uma alimentação saudável. A obsessão pelo culto do corpo como espaço final de contemplação ganhou contornos ainda mais exagerados durante este momento por haver um vazio de ações diárias mais comuns. O Instagram, tal como outras plataformas, passou a ser umas das formas mais diretas de representar mas também de conviver com milhões de pessoas que acedem aos *lives*. O conceito de “estar ao vivo” passou a ter um significado particular. Os corpos musculados em praias mais ou menos desertas parecem agonizar no ridículo e exagero comparados com aqueles que não têm a oportunidade de ilustrar de forma tão fiel as suas causas. Durante a quarentena, a compulsão e a gratificação doentia que o Instagram produz até ao enjojo revelam a doença dos nossos tempos, tão dominados

por mensagens curtas e imagens vazias. O corpo parece existir apenas para ser uma representação.

## 2

A 11 de Abril de 1968 no Anderson Theater, em Nova Iorque, Yvonne Rainer organizou um evento intitulado *The Mind is a Muscle* [A Mente é um Músculo] que contava com um conjunto de performances da própria Yvonne Rainer, interpretadas por um grupo de bailarinos e intervalada por música, projeções de filme e uma palestra. No programa que era dado aos espectadores, para além da descrição das diferentes ações, havia uma frase que fazia referência breve à guerra do Vietname e também um texto da autoria de Rainer com o título *Statement*:

"A condição para fazer as minhas coisas está na continuação do meu interesse e energia. Assim como as questões ideológicas não têm influência na natureza da obra, também o teor das atuais condições políticas e sociais não tem influência sobre a sua execução. O mundo desintegra-se ao meu redor. A minha conexão com o mundo-em-crise permanece ténue e remota. Consigo prever um momento em que esse afastamento terá necessariamente de acabar, embora não consiga ver exatamente quando ou como essa relação irá mudar, ou que circunstâncias me incitarão a um tipo diferente de ação. (...) Esta declaração não é um pedido de desculpas. É um reflexo de um estado de espírito que reage com horror e descrença ao ver um vietnamita morto a tiros na televisão – não ao ver a morte, mas ao fato de a televisão poder ser desligada logo a seguir, como pode acontecer depois de vermos um mau western. O meu corpo mantém-se como uma duradora realidade."<sup>1</sup>

*Statement* refere de forma breve a guerra do Vietname, mas é esse detalhe no texto que contextualiza em parte a obra de Yvonne Rainer. Para Rainer, o fato de haver uma guerra a acontecer naquele momento parece não alterar a forma como a artista desenvolve o seu trabalho,

1 Escrito em março, 1968, este texto foi distribuído no programa que acompanhava "The Mind is a Muscle" [A Mente é um Músculo] de Yvonne Rainer. De acordo com Rainer, "não é necessário ler antes da observação" da performance. O texto foi posteriormente publicado em Yvonne Rainer, *Yvonne Rainer: Work 1961-73* (Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974), p. 71. A tradução deste excerto foi feita pelo autor do texto, por não existir tradução do texto para português.

mas a necessidade de o referir demonstra que não está alheada do que se passa à sua volta. É uma questão que muitos artistas se colocam, creio: como, e porquê, continuar a trabalhar em momentos em que tudo parece supérfluo, quando a política age sobre os corpos de forma tão brutal que tudo deixa de fazer sentido? A resposta é ampla, complexa mas simples, e particular a cada um: o espaço de liberdade que o processo artístico desencadeia é a melhor forma para lutar contra a ignorância dos agentes e movimentos sociais e políticos que se acham capazes de criar ordem no mundo, e que ao fazê-lo, utilizam a violência como forma de dominar o corpo dos outros. A necessidade de Rainer se manter distante – e sabemos que não o está realmente – é na verdade a procura de lucidez no meio do caos, é a procura do não-sentido. Desenvolver a própria linguagem para não ter de se subjugar e ter de falar a língua do opressor. Desligar a televisão, ou por outro lado, mantermo-nos constantemente informados através da avalanche de notícias, não nos faz menos cúmplices de gestos autoritários com os quais compactuamos, nem que seja pelo silêncio. O nosso corpo é o espaço político mais real e o lugar de todas as lutas, e Rainer não se sente menos cúmplice por não ter um trabalho aparentemente político.

*The Mind is a Muscle* é essencial para a história da performance porque expande a noção de obra de arte através de uma série de acções que, apesar de individuais em si, remetem para um tipo de fruição mais complexo, com várias camadas, permitindo uma imersão do espectador e dos performers. No final dos anos 1950, em Nova Iorque, Allan Kaprow tinha definido um tipo de ação performativa – o *happening* – que não é nem teatro, nem dança, mas uma outra forma de apresentação de uma obra de arte onde os corpos dos performers e dos espectadores se encontram num espaço e tempo específico para uma, ou várias, apresentações de ações coreografadas, por vezes com mais ou menos minúcia. Nesse momento, a *performance* entra como uma nova categoria da história da arte ocidental, depois de durante todo o século XX terem havido vários movimentos de vanguarda que a introduzem como o Dadaísmo, a Bauhaus, ou as apresentações de algumas peças de dança ou óperas contemporâneas.

O trabalho desenvolvido em práticas como as que associamos à *performance* provém da noção do corpo como lugar de ritualização de gestos, eventos e narrativas. No contexto da arte ocidental, a *performance* veio pôr em causa a perspetiva binária falsamente cimentada na crença do dualismo entre mente-corpo, ou melhor, de uma suposta separação

entre ambos. A separação entre o corpo e a mente é apenas uma conceção teórica, é uma herança do Iluminismo e das teses de Descartes (1596-1650), sobre as quais assentou o método científico e em grande parte o progresso destes últimos séculos. Mas esse suposto dualismo tem sido amplamente discutido, e muitos criticam essa ideia de separação corpo-mente, já que a comunicação entre os sistemas neurológico e imunitário e as glândulas cuja química interfere no funcionamento do sistema nervoso molda a forma como o cérebro funciona. A suposta separação entre corpo e mente serviu de forma de controlo no quadro da biopolítica para instrumentalizar grupos de pessoas. A ideia de que o cérebro comanda o corpo tem vindo a ser questionada mesmo no seio da ciência, que a produziu, por visões muito mais complexas e holísticas.

### 3

Os dois pontos de que falei atrás são necessários para enquadrar a obra de Aimée Zito Lema, primeiro para entender o contexto particular do momento em que vivemos na primavera de 2020 com uma pandemia à escala global, e segundo para perceber de que forma a produção artística do passado recente lidou com formas de manipulação do corpo, durante um período de emancipação e liberalização sexual e de género, poucos anos antes da entrada em força do neoliberalismo, o braço corporativo do capitalismo moderno, num momento em que a industrialização se massifica e imaterializa.

A pergunta que decidi colocar ao olhar para obra de Aimée Zito Lema é: Qual a forma de escapar à objectificação do corpo, no momento em que a capitalização da sua representação (através de imagens e vídeos) passou de uma obsessão a uma patologia, ao mesmo tempo que a noção de indivíduo e comunidade está a ser reconfigurada? O momento atual é o de um colapso do real. O sistema de crença que tem vindo a vingar nos últimos séculos na cultura ocidental, baseado no progresso financeiro burguês de um modelo económico que usa os avanços científicos em prol da evolução da espécie humana—castigando e subjugando todas as outras formas de vida—encontra-se em declínio acelerado. A ciência é incapaz de dar uma resposta com a rapidez necessária ao sistema financeiro global vigente, baseado em trocas de mercadorias e de pessoas. A aparente liberdade que os corpos ganharam com os

avanços técnicos da ciência encontram neste momento um beco sem saída, especialmente para aqueles que acreditam que a transformação exterior é a solução.

A obra de Aimée Zito Lema encontra-se, na minha perspetiva, na descendência artística de que falo no ponto 2. Foi necessário enquadrar a obra da artista neste dois pontos, para conseguir entender as consequências biopolíticas da construção ocidental da ideia de corpo como objeto, dentro do quadro do neocolonialismo capitalista em que vivemos, de forma a entender o controlo sobre os corpos, a paranoia generalizada e o policiamento que se vive durante um estado de emergência e calamidade pública, mas que neste momento já não é a exceção mas a regra. O trabalho de Zito Lema pode trazer algum sentido ao momento em que vivemos, por estar no cruzamento entre a ação de um corpo mais ou menos coreografado e toda a memória visual e imaterial que está inherentemente inscrita nesse corpo. O corpo como campo de todas as batalhas, de todos os acontecimentos.

A obra de Aimée Zito Lema, em particular a instalação *13 Shots*, foi desenvolvida como uma experiência pensada a partir do questionamento de determinadas formas de representação do corpo enquanto lugar por onde atravessam todas as narrativas, e a partir daí a reconstituição da memória. Essa experiência foi feita através de um processo de evocação de arquivos fotográficos e de incorporação de gestos e coreografias. A necessidade é a de incorporar e reescrever narrativas, usar o corpo no embate e delinear novos significados.

O uso de imagens de arquivo na construção da obra de Zito Lema questiona a obsessão contemporânea com a digitalização e simulação de todos os gestos. Tal como os sistemas de vigilância que os governos usam para identificar os cidadãos, é cada vez mais necessário, como indivíduo e coletivo, interpelar essas formas de controlo. A distância física dos corpos, e do contacto direto, tão sentida neste período de quarentena, acentuou a necessidade do acesso remoto, com toda a economia baseada na Internet a lucrar com as nossas interações. Mas em vez de servir como momento de reflexão sobre o estado das coisas, este período foi a oportunidade para acentuar distinções de classe, que passaram a ser mais visíveis pela forma como indivíduos e empresas (muitas delas que usam indivíduos para publicitar os seus produtos) demonstram o seu poder através do privilégio ao acesso, facilidade e *know how* nas redes sociais.

O trabalho de Aimée Zito Lema vive desse confronto da experiência e da sua representação e apresentação, tentando revelar a tensão que existe e a possibilidade de interferência entre ação e objecto. Ou seja, a ideia é que nesse movimento, entre ideia e formalização da obra, não se perca a energia e a potência do gesto, que é ao mesmo tempo material e imaterial. O corpo do performer, tal como o do espectador, e todos os seus sentidos são parte da obra da artista. A necessidade de dar voz, de dar espaço para que essa voz se faça ouvir é muito importante para a obra de Zito Lema. O ato de olhar para uma imagem é um movimento que fazemos de forma individual e coletiva. Nunca estamos sozinhos quando olhamos uma imagem, mesmo que fisicamente estejamos. É inevitável, para todos os que olham uma imagem, não ver os fantasmas que existem na evocação de um gesto e da uma ação representada.

*13 Shots* é também uma obra sobre a partilha de uma experiência coletiva e de como se constrói uma comunidade sem que esta se queira impor a qualquer outra. A partilha inclui determinadas formas de intimidade e de toque. Por vivermos rodeados de pessoas e de objectos, são também essas pessoas e esses objectos que nos definem. Vivemos o momento desta sobrelocação de objectos. E as obras de arte são uma oferta, mas não tem um espectador ou um leitor específico, são uma carta sem destinatário, apenas com o remetente. E foram também as obras de arte que ajudaram a definir este mundo capitalista selvagem onde os objectos parecem ser mais importantes do que tudo o resto. Todas as histórias e todas as ofertas partilhadas entre uma comunidade são independentes do discurso e das obras produzidas. O tempo e o espaço que existem na criação artística, as estruturas e as pessoas que a fazem acontecer são o verdadeiro luxo, não os objectos. Os objectos e as obras são a oferta, um momento fugaz, uma prova da nossa presença, do amor pelos outros, da verdadeira paixão. Não podemos acreditar demasiado nos objectos, porque isso fará com que deixemos de acreditar nas pessoas, e a obra de Aimée Zito Lema é a prova disso.

Para terminar o meu texto vou referir duas escritoras que foram importantes para mim na escrita deste texto. A primeira é Clarice Lispector, que não mencionei antes por ser quase demasiado óbvio. Para os que me conhecem sabem da importância desta autora para mim. Terá sido certamente este um dos motivos que me levou até à escrita deste texto. A forma de Lispector olhar o mundo é das mais cruéis, mas também das mais verdadeiras que podemos ter. E a sua incompreensão do caso de Mineirinho, homem “morto com treze balas, quando uma apenas

bastava”, é a forma de Lispector tentar entender a violência humana, a prepotência de um indivíduo sobre o outro, o abuso de poder. É ténue mas necessária a separação, o limite da ética (palavra que cada vez menos sabemos o que significa), que nos faz tomar uma decisão e não outra, perante a vulgarização e glorificação da violência, que tem contornos tão particulares não só na sociedade brasileira mas também no resto do mundo.

Nestes últimos meses, quem me tem ajudado a entender um pouco melhor o que se passa é a poeta e escritora Audre Lorde. A nota biográfica do seu livro *Your Silence Will Not Protect You* [O Teu Silêncio Não Te Irá Proteger] descreve-a como “negra, lésbica, mãe, guerreira e poeta”, e acrescenta: “A sua crença no poder da linguagem — e da fala — para articular o nosso próprio ser, confrontando a injustiça e trazer a mudança ao mundo, mantém-se tão transformativa hoje como antes, e não menos urgente”. É com ela que gostaria de terminar, com uma tradução minha de um excerto do texto *Poetry Is Not a Luxury* [A Poesia Não É um Luxo]: “Nós conseguimos treinar-nos a nós próprios a respeitar os nossos sentimentos e a transpô-los para uma linguagem para os podemos partilhar. E quando essa linguagem ainda não existe, é a nossa poesia que ajuda a moldá-los. A poesia não é apenas sonho e visão; é o esqueleto arquitetónico das nossas vidas. Ela funda os alicerces para um futuro de mudança, uma ponte que atravessa os medos daquilo que nunca esteve lá”.<sup>2</sup>

2 Audre Lorde, *Your Silence Will Not Protect You*, 2017, Silver Press, London, p. 9.

# Clash

## 1

The moment in which I write these words is one of the most singular moments of my life and I think I would not be wrong to say that it is also the strangest moment in the lives of many people. The date is May 2020 and since March 19<sup>th</sup> a state of emergency has been declared in most of the countries of the European Union, forcing the closing of borders and the shutdown of air routes connecting it with most of the world. The motive: a pandemic, a respiratory virus that spreads very rapidly and which is causing a humanitarian crisis at a global scale.

The pandemic has caused the habits and forms of interaction between humans to deeply change, in the way we greet each other and the way we touch each other. We are barred from touch even with those closest to us, which leads us to have to readjust our whole concept of intimacy and affection. The issues linked to contagion by a virus to which the name SARS-CoV-2 was given (a type of corona virus) extend to a generalized distrust between people, making social distancing, policing, and paranoia common.

At the moment in which I write this text we find ourselves in the process of reopening public and private venues, where gatherings are limited to 10 people. The artistic community suffers the consequences of this pandemic in brutal fashion, as it depends on the presence of the viewer in the theater halls, in the venues where dance is performed, in the music venues, in the galleries and in the museums, at conferences, and in countless activities where on-site exchange is necessary and valued. We are still figuring out how this readjustment will be made, at the same time that the planet adapts, forced to in great part due to the slowing down of the global economy, air traffic, among other factors.

The quarantine period witnessed a closeness of bodies, forced to share the same space. There were those who put their time into cooking, sports, and appreciating the communal outside space. Cultural production was virtually interrupted during this time. Cultural agents and production, and display spaces recommence now with clear restrictions in order to minimize contagion as much as possible.

Inequality, be it financial, racial, religious, or gender-based, generated by centuries of unfettered capitalism, is at an all-time high, and this pandemic came to accentuate a system which casts out the seemingly weaker. Frightening similarities can be found between belief in a global financial system and exacerbated religious belief systems. The chronic inequality of modern capitalism which has subjected bodies all the way since slavery through to the models which flourished throughout the entire 20<sup>th</sup> century, and to that of the employees of Amazon's distribution centers, reveals a total lack of corporate ethics and a lack of responsibility for the bodies of workers.

The quarantine period, which lasted for about 2 months, was used by many such as myself (who, although used to an intense social and professional life, also feel the need for voluntary isolation) to be able to reflect and work in an independent fashion. In my case, the oddness that took over my body was that of not being able to go out and be with other people, seeing family, or going dancing. Running was the activity which most helped me keep a routine beyond the most basic needs, which I, as a person of some privilege, am lucky to take for granted.

The period of social confinement made clear who can work out and keep a healthy diet. The obsession with the cult of the body as final space for contemplation took on new contours during this time, even more exaggerated ones, due to there being a void of more common everyday activities. Instagram, like other platforms, became one of the most direct ways of representing, but also socializing with millions of people who access the live videos. The concept of "being live" began to carry a particular meaning. The muscular bodies on more or less deserted beaches seem to be agonizing in ridicule and exaggeration when compared to those who do not have the opportunity to so faithfully portray their causes. During quarantine, the sickly compulsion and gratification that Instagram produces ad nauseam reveal the disease of our times, times dominated in such degree by short messages and empty images. The body seems to exist only to be a representation.

## 2

On April 11<sup>th</sup> 1968 at the Anderson Theatre in New York, Yvonne Rainer organized an event titled *The Mind is a Muscle*, which featured a set of performances by Yvonne Rainer herself, interpreted by a group of dancers and interspersed by music, film projections, and a lecture. In the program that was handed out to the viewers, alongside the description of the different moments, there was a sentence making reference to the Vietnam war and also a text authored by Rainer bearing the title *Statement*:

"The condition of making my stuff lies in the continuation of my interest and energy. Just as ideological issues have no bearing on the nature of the work, neither does the tenor of current political and social conditions have any bearing on its execution. The world disintegrates around me. My connection to the world-in-crisis remains tenuous and remote. I can foresee a time when this remoteness must necessarily end, though I cannot foresee exactly when or how the relationship will change, or what circumstances will incite me to a different kind of action. (...) This statement is not an apology. It is a reflection of a state of mind that reacts with horror and disbelief upon seeing a Vietnamese shot dead on TV—not at the sight of death, however, but at the fact that the TV can be shut off afterwards as after a bad Western. My body remains the enduring reality."<sup>1</sup>

*Statement* mentions the Vietnam war briefly, but it is that detail in the text which gives context, in part, to Yvonne Rainer's work. For Rainer, the fact that there was a war taking place at that moment did not seem to change the way in which the artist carried out her work, but the need to mention it demonstrates that she is not foreign to what is going on around her. It is a question that many artists ask themselves, I believe: how and why continue to work at moments when everything seems superfluous, when politics act over the bodies in such a brutal way that everything ceases to make sense? The answer is broad, complex, but simple and specific to each person: the space of freedom that the artistic process triggers is the best way to fight against the ignorance of social and political agents and movements who see themselves capable

<sup>1</sup> Written in March 1968, this text was distributed in the program of Rainer's "The Mind Is a Muscle." In Rainer's words, "it is not necessary to read this prior to the viewing" of the performance. The text was subsequently published in Yvonne Rainer, *Yvonne Rainer: Work 1961–73* (Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974), p. 71.

of creating order in the world and in doing so use violence as a way to dominate the bodies of others. Rainer's need to remain distant – and we know that she is not so, in fact – is actually a search for lucidity amid the chaos, it is the search for non-sense. To develop her own language so as to not have to be subjugated into speaking the tongue of the oppressor. To turn off the television or, on the other hand, to stay constantly informed through the avalanche of news streams does not make us any less complicit with authoritarian acts, which we condone even if only through silence. Our body is the realest political space and it is the place of all battles, and Rainer does not feel any less complicit for not featuring a seemingly political work.

*The Mind is a Muscle* is key to the history of performance art because it expands the notion of artwork through a series of actions which, though individual in and of themselves, send us to a more complex type of fruition, with several layers, allowing for an immersion of the viewer and the performers. In the late 1950s, in New York, Allan Kaprow defined a type of performative action – the happening – which is neither theater nor dance but rather another form of displaying an artwork, where the bodies of performers and viewers meet in a specific time and place for one or several demonstrations of choreographed actions, at times more and at times less thorough. In that moment, performance art enters as a new category of western art history, after there having been, throughout all of the 20<sup>th</sup> century, several vanguard movements introducing it, such as Dadaism, Bauhaus, or the performances of some dance pieces or contemporary operas.

The work carried out in praxes such as those we associate with performance art comes from the concept of the body as place of the ritualization of gestures, events, and narratives. Within the context of western art, performance art came to question the binary perspective which is falsely anchored in the belief in the mind-body dualism, or rather in an alleged separation of both. The separation between body and mind is only a theoretical concept, it is a legacy of the Enlightenment and the theses of Descartes (1596-1650), upon which rests the scientific method and to a large extent the progress of these last centuries. But this alleged dualism has been broadly debated and many criticize this idea of the separation between body and mind, as the communication between the neurological and immune systems, and the glands whose chemistry interferes in the functioning of the nervous system, shape the way in which the brain functions. The alleged separation between

body and mind served as a form of control within the frame of bio-politics, used to instrumentalize groups of people. The idea that the brain commands the body has been questioned even within the realm of the science which produced it, by insights far more complex and holistic.

### 3

The two points I addressed before are necessary to frame Aimée Zito Lema's work, first to understand the particular context of the moment in which we live, in the spring of 2020, going through a global pandemic, and secondly to understand the way in which the artistic production of the recent past dealt with forms of manipulation of the body, during a period of emancipation and sexual and gender liberalization, a few years before the beginning in force of neo-liberalism, the corporate arm of modern capitalism, at a moment in which industrialization undergoes massification and is immaterialized.

The question which I decided to ask while looking at Aimée Zito Lema's work is: What way is there to escape the objectification of the body, at a time in which the capitalization of its representation (through images and videos) went from obsession to pathology, and while the concepts of individual and community are being reconfigured? The current moment is that of a collapse of the real. The belief system that has taken root in the last few centuries in western culture, based on the financial bourgeois progress of an economic model which uses scientific advancements in favor of the evolution of the human species – punishing and subjugating all other life forms – finds itself in a stage of accelerated decline. Science is unable to provide an answer swift enough to the current global financial system, based on the exchanges of goods and people. The apparent freedom that the bodies have gained with the technical advancements of science finds them at this point at a dead end, especially for those who believe that external transformation is the solution.

Aimée Zito Lema's work is to be found, in my opinion, at the artistic progeny of that which I speak of in point 2. It was necessary to frame the artist's work with those two points to be able to understand the bio-political consequences of the western construction of the idea of body as object, within the frame of the capitalist neo-liberalism in which we live,

so as to understand the control over bodies, the generalized paranoia and policing one is experiencing during a state of emergency and public calamity, which has become no longer the exception but rather the rule. Zito Lema's work can bring some sense to the moment we are living, as it is at the crossroads between the action of a body which is more or less choreographed and all the visual and immaterial memory which is inherently inscribed in that body. The body as place of all battles, of all events.

Aimée Zito Lema's work, and in particular the installation *13 shots*, was developed as an experience thought out by departing from the questioning of given ways of representing the body as place through which all narratives traverse, and from there the reconstitution of memory. That experience is made through a process of evocation of photographic archives and incorporation of gestures and choreographies. The need is that of incorporating and rewriting narratives, to use the body in the clash and outline new meanings.

The use of archive images in the construction of Zito Lema's piece questions the contemporary obsession with the digitalization and simulation of all gestures. Much like with the surveillance systems which governments use to identify citizens it is more and more necessary, as an individual and as a collective, to address those forms of control. The physical distance of the bodies and the physical distance experienced in direct contact which was felt to such an extent during this quarantine period has accentuated the need for remote access, with the entire internet-based economy profiting from our interactions. But instead of serving as a moment for reflection about the state of things, this period saw the opportunity to accentuate class distinctions, which became more visible in the way in which individuals and companies (many of which use individuals to advertise their products) demonstrate their power through privilege of access, ease, and know-how regarding social networks.

Aimée Zito Lema's work thrives on that confrontation between experience and its representation and display, attempting to reveal the existing tension and the possibility for interference between action and object. Which is to say that the central idea is that in that motion, between idea and formalization of the work, the energy and potency of the gesture is not lost, a gesture which is at the same time material and immaterial. The body of the performer, like that of the viewer, and all their senses

are a part of the artist's work. The need to give voice, to allow a space so that this voice is heard is very important in Zito Lema's work. The act of looking at an image is a motion which we execute individually and collectively. We are never alone when we look at an image, even if we physically are. It is inevitable to all that gaze upon an image to see the ghosts that exist in the evocation of a gesture and a represented action.

*13 shots* is also a piece about sharing a collective experience and about how to build a community without it seeking to impose itself over any other. Sharing includes given forms of intimacy and of touch. Because we live surrounded by people and objects it is also these people and objects that define us. We are living the moment of this overcrowding of objects. And works of art are an offering, but without a specific viewer or reader, they are a letter without a recipient, only a sender. And it was also works of art that helped define this unfettered capitalist world where objects seem more important than anything else. All the stories and all the offerings shared between the community are independent from the discourse and pieces produced. The time and space that exist in artistic creation, the structures and people which make it happen are the true luxury, not the objects. The objects and the artworks are the offering, a fleeting moment, a proof of our presence, of the love for others, of true passion. We cannot believe in objects too much because that will make us stop believing in people, and Aimée Zito Lema's piece is proof of that.

To finish this text, I will mention two writers who were important to me in the writing of it. First of whom is Clarice Lispector, who I did not mention before because it was almost too obvious. Those who know me know of the importance of this author to me. This was certainly one of the reasons that led me to writing this text. The way in which Lispector looks at the world counts as one of the cruelest, but also one of the truest ways we can do so. And her lack of understanding in the case of Mineirinho, a man "killed with thirteen bullets where one would have been enough" is Lispector's way of attempting to understand human violence, the haughtiness of an individual over another, the abuse of power. It is a slim but necessary separation, the limits of ethics (a word which we know less and less the meaning of), which leads us to take one decision and not another, before the vulgarization and glorification of violence, which takes on such a particular shape not only in Brazilian society but also in the rest of the world.

In these last few months the person who has helped me understand a little bit better what is going on is poet and writer Audre Lorde. The biographical note in her book *Your Silence Will Not Protect You* describes her as “black, lesbian, mother, warrior, and poet” and it adds: “Her belief in the power of language – of speaking – to articulate selfhood, confront injustice, and bring about changes in the world remains as transformative today as it was back then, and no less urgent”. It is with her that I would like to finish, with an excerpt of the text *Poetry Is Not a Luxury*: “We can train ourselves to respect our feelings and to transpose them into language so they can be shared. And where that language does not yet exist, it is our poetry which helps to fashion it. Poetry is not only dream and vision; it is the skeleton architecture of our lives. It lays the foundations for a future of change, a bridge across our fears of what has never been before.”<sup>2</sup>



2 Audre Lorde, *Your Silence Will Not Protect You*, 2017, Silver Press, London, p. 9.





2



3



4



5



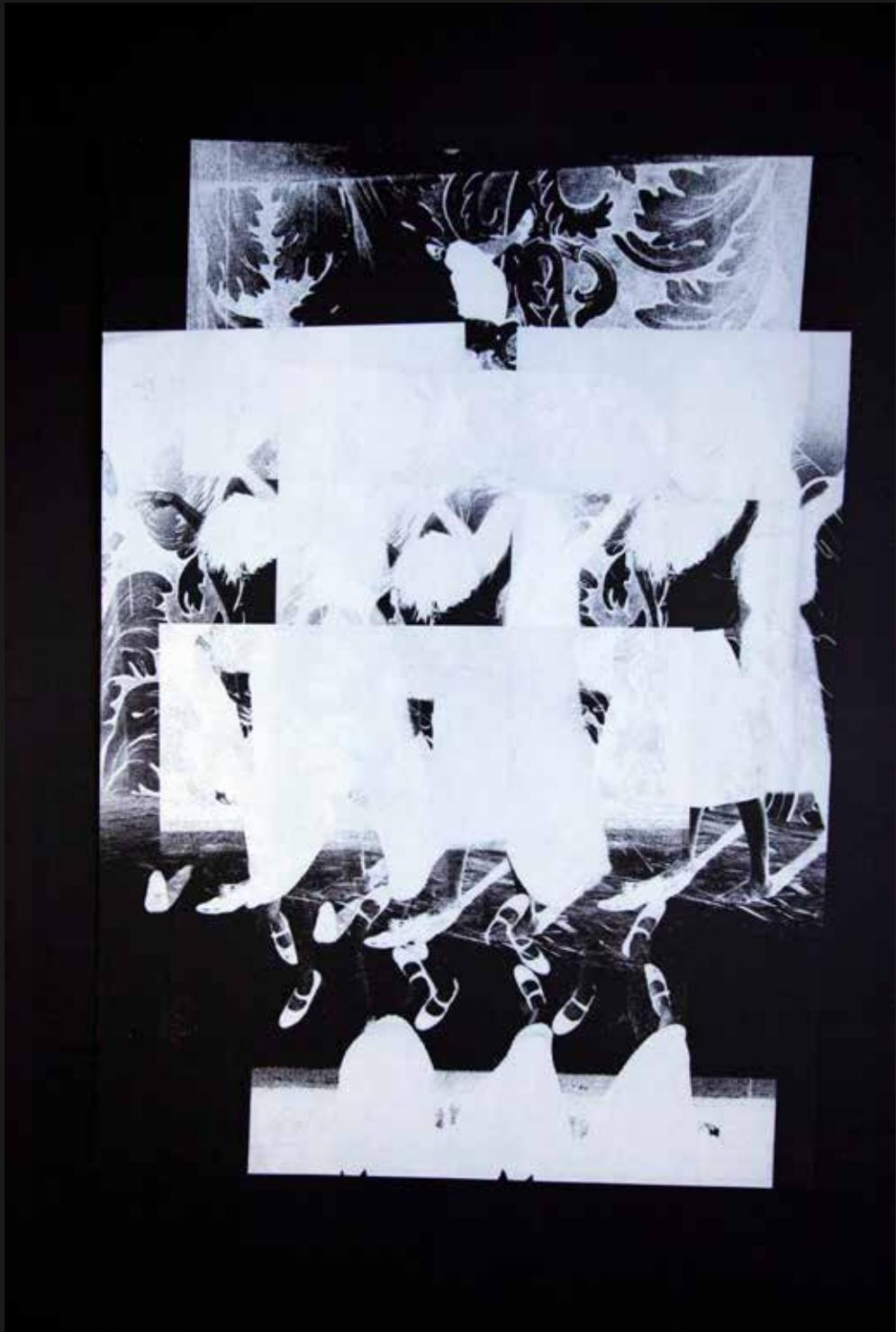
6







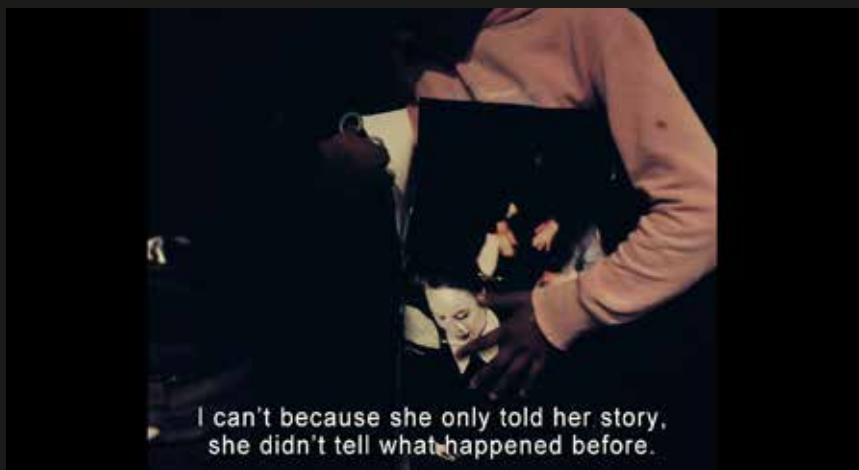






- She was born on June 25th, 2001.  
- ...and then they came to Lisbon.

12



I can't because she only told her story,  
she didn't tell what happened before.

13



Lamp wood door iron floor

14



15



You just have to explain the story  
as if you're telling a story on stage

16



Where did the proximity go?

17



18

- 1, 5–7 Documentation of exhibition, *Aimée Zito Lema, 13 Shots*, 2018  
3-channel video and sound installation, sculptures, photography and silkscreens  
Installation, view Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon, 2018
- 2–4 Documentation of a second iteration of the project at TENT Rotterdam (NL), 2019  
Installation during group exhibition 'No You Won't Be Naming No Buildings After Me'  
curated by Vincent van Velsen (photo: Aad Hoogendoorn)
- 8–11 Aimée Zito Lema, Preparations for 13 Shots, 2018  
Silkscreen series, print on paper  
Original archive images: courtesy of the Gulbenkian Archives
- 12–18 Aimée Zito Lema, video stills from 13 Shots, 2018

# El potencial de la imaginación

*"Lo que quiero es mucho más áspero y más difícil: quiero lo terreno"*  
"Minerinho", Clarice Lispector<sup>1</sup>

*"Si la imaginación - ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento - nos ilumina por el modo en que el Antes reencuentra al Ahora para liberar constelaciones ricas de Futuro, entonces podemos comprender hasta qué punto es decisivo este encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con un pasado reminisciente. [...] En nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir. Recíprocamente, la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar."*  
*Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>

1 Clarice Lispector, "Mineirinho", *Revista Senhor*, 1962.

2 Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada, traducción de Juan Calatrava, 2012.

Preguntarse por la historia es cosa compleja. Podríamos decir que la historia es aquello que se compone de diferentes micro-narraciones aglutinadas entre sí que articulan una oración con muchos vacíos, huecos, recuerdos incompletos y memorias contradictorias. Efectivamente, la historia también es el olvido que ella misma perpetúa. ¿Cómo entonces enfrentarse a un lugar y espacio impregnado por un pasado histórico sin verter prejuicios o ideas preconcebidas sobre éste?

Cuando Aimée Zito Lema inició su residencia de investigación en la Rua das Gaivotas 6 de Lisboa - que acabaría con la muestra *13 Shots* en el Museu Calouste Gulbenkian, comisariada por Ana Cristina Cachola, Daniela Agostinho, y Luísa Santos - encontraba muchas similitudes entre la historia portuguesa y el pasado dictatorial argentino que su familia había vivido. Quería acercarse a la que no conocía sin que la demasiado reconocible afectara o manipulase sus aproximaciones. Como en otras ocasiones a lo largo de su trayectoria artística, Aimée recurrió al uso del archivo y curiosamente a un archivo relacionado con lo corpóreo, interés recurrente en su práctica, en este caso el archivo ACARTE e de la sala polivalente del propio Museo Gulbenkian que durante años ha acogido propuestas teatrales y de danza. Para poder situarse en la mirada del ajeno, Aimée decidió trabajar este compendio de imágenes y textos junto al GTO: Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa. Mediante preguntas y diálogos los actores pensaron en el periodo de la dictadura portuguesa y generaron una narración más o menos articulada, más o menos veraz, más o menos imaginada, a través de la apelación al recuerdo y a la memoria, para escribir desde el olvido. Decidieron hacer una performance improvisada de la que la artista tomó materiales para generar una video instalación del proceso. Se trata de una experiencia de traspasos de tiempos, de una memoria heredada que ahora también adopta otros matices, otros tiempos y otras lecturas.

En su libro *Singularities: Dance in the Age of the Perfomance* (2016), André Lepecki dedica el cuarto capítulo al estudio del "Cuerpo como archivo"<sup>3</sup> que inicia con una mención a la idea de Walter Benjamin de que cada obra de arte constituye un especie de original, incompleto que inevitablemente y mediante el tiempo es lanzado a un sin fin de futuros y de exponenciales traducciones y transformaciones. A través de su estudio, Lepecki concluye que estas traducciones permiten acercarse al futuro solo si en ellas no hay un intento de buscar esa originalidad sino de cambiarlo, por lo que "cada traducción, cada vez que uno lleva una obra a otra vida más allá de

3 André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, London: Routledge, p. 116.

los límites originales de esta, también se refleja en el original, cambiándolo para siempre”.

Es interesante entender como un archivo sobre el cuerpo, es revisitado por el mismo cuerpo que habla desde y para el mismo registro, mutándolo – siguiendo el hilo de pensamiento de Lepecki- en su devenir. Y aquí nos vamos a la gran pregunta de Spinoza: ¿Qué puede un cuerpo? mientras miramos el film de Aimée y vemos como la polifonía de cuerpos, de diferentes voces colapsan y se sobreponen generando una historia del olvido, confusa, contaminada, violenta, ausente; hecha de capas como un palimpsesto que tiene además la capacidad, igual que la corporalidad, de estar vivo y ser un receptáculo de lo que cambia y se reescribirse. El cuerpo lo puede todo en su capacidad de afectarse, de ser afectado y de afectar a lo que le rodea. El cuerpo ha sido siempre central en la práctica de la artista, aunque fragmentado o desarticulado, y entendiendo el cuerpo en su expresión más expandida, a través de la voz: sonidos que articulamos gracias a nuestros músculos u órgano.

*“Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entre sueños.”*

*Funes el memorioso, Jorge Luis Borges<sup>4</sup>*

No es baladí que quien interpreta las imágenes del archivo sean personas del Grupo de Teatro do Oprimido que siguen las tendencias teatrales del pedagogo dramaturgo Augusto Boal (1931-2009) –además de recibir una gran influencia de los pensamientos de Paulo Freire– definiéndose como el teatro de las clases oprimidas y para las clases oprimidas en busca de la lucha contra las estructuras opresoras. La improvisación deviene entonces esencial para acercarse a otra manera de aproximarse a la historia y al archivo pues “quedarán las cuestiones coreopolíticas, de identificar qué fuerzas y aparatos, no metafóricos y cotidianos, coreografián el sometimiento, la movilización, el arresto; de averiguar cómo moverse en esta contemporaneidad; y de entender cómo, moviéndose, incluso quedándose quieto, se puede crear una nueva coreografía para lo social.”<sup>5</sup>

4 Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial, reedición 2002.

5 André Lepecki, “Introduction”, *Dance - Documents of Contemporary Art*, editado por André Lepecki, Londres, Whitechapel Gallery/Cambridge, Mass: The MIT Press, 2012.

El GTO de Lisboa trabaja directamente con poblaciones desfavorecidas para su empoderamiento y en concreto el grupo involucrado en la acción de *13 Shots* está compuesto por adolescentes de Alcoitão. En la era pos-t-Floyd en la que nos encontramos, el olvido del subalterno - entendido dentro de los procesos relacionados con la memoria, como el fallo en el recobro de un recuerdo, pero sobretodo lo que no aparece, lo que falta, lo que podría ser, lo que queda tapado - debe ser el motor para escribir las historias a través precisamente de esos cuerpos invisibilizados. La presencia del cuerpo es necesaria para imaginar otros posibles futuros que afecten al pasado. Sara Ahmed afirma que "no se trata solo de que los cuerpos se muevan por las orientaciones que tienen; más bien, la orientación que tenemos hacia los demás da forma a los contornos del espacio al afectar las relaciones de proximidad y distancia entre los cuerpos.... Las orientaciones involucran diferentes formas de registrar la proximidad de objetos y otros. Las orientaciones dan forma no solo a cómo habitamos el espacio, sino también a cómo aprehendemos este mundo de habitación compartida, así como a "a quién" o "qué" dirigimos nuestra energía y atención."<sup>6</sup>

La potencialidad del afecto y de la intimidad juega un papel fundamental en este caso, no solo en la improvisación que hace el GTO y luego se ve plasmada en la video instalación y da cuerpo a toda la muestra, sino en la manera de hacer de Aimée, en su voluntad de implicar otras voces en la construcción del proyecto artístico que tiene también sus resonancias en otros proyectos como *Warp and Weft* (2014)<sup>7</sup>, *Rond de Jambe* (2015), *Furniture for conversation* (2014), *A Score for mother and child* (2016) entre muchos otros.

La investigación de Aimée Zito Lema propicia la especulación y por ende el género del cuento que utiliza, contado de forma oral, se convierte en un dispositivo, una herramienta de edición. Acercar lo que queda lejos en el pasado hacia el presente a través de una historieta permite que se multipliquen las posibles versiones de una fábula, sin tener que seguir reglas ni jerarquías. Del mismo modo que ocurre con la improvisación: el objetivo es navegar por el torrente del recuerdo sin límites ni imposiciones con un pensamiento libre e incorporar los matices necesarios de cada

6 Sara Ahmed, *Queer phenomenology, orientations, objects, others*, Durham: Duke University Press, 2006, p. 3.

7 En colaboración con designer-investigadora Elisa van Joolen, e comisariada por Casco Art Institute, Utrecht.

subjetividad que lo narra. Efectivamente las microhistorias de las identidades por las que trabaja la artista, se trenzan bajo esta premisa. En cierta manera podríamos decir que su práctica se sitúa en un terreno entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo polifónico, entre la poética y la política, en ese espacio liminal entre realidad e imaginación.

*Mas ninguém nos vê  
Eu vejo  
Ela abriu a boca dela  
Há movimento  
Imagen 5 e 6  
Uma ideia  
Você é uma ideia de uma ideia de uma ideia  
Significa todas as ideias.<sup>8</sup>*

8 Extraído de *13 Shots*, video instalación de 3 canales, color, sonido ambiente, 18 min, 2018  
(Fragmento de texto de: José María Vieira Mendes)



74

13 SHOTS

# The Potential of Imagination

"What I want is much rougher and more difficult: I want the land."  
"Mineirinho", Clarice Lispector<sup>1</sup>

"If imagination –the process of producing images for thought– enlightens us through the way that the Past meets our Present, to let free the rich constellations of the Future, then we can understand just how decisive the encounter of times is, the collision between an active present and a reminiscent past [...] In our way of imagining lies the fundamental condition of how we do politics. Imagination is political; this is what we need to understand. Inversely, politics does not work, from one moment to another, without the ability to imagine."

*Survival of the Fireflies*, Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>

1 Clarice Lispector, "Mineirinho", *Senhor Magazine*, 1962.

2 Georges Didi-Huberman, *Survival of the Fireflies*, translated by Lia Swope Mitchell, Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2002, p. 30.

To ask oneself about history is a complex matter. We could say that history is composed of different assembled micro-narratives which articulate a sentence full of voids, hollows, incomplete recollections and contradictory memories. In fact, history is also an oblivion perpetuated by history itself. How to face, then, a place and a space impregnated by a historical past without projecting prejudices or preconceived ideas onto it?

When Aimée Zito Lema started her Research Residency at *Rua das Gaivotas 6* in Lisbon, which culminated in the exhibition *13 Shots* at the Calouste Gulbenkian Museum, curated by Ana Cristina Cachola, Daniela Agostinho and Luísa Santos, she found many similarities between Portuguese history and Argentina's dictatorial past that her own family had experienced. She wanted to explore a history she did not know much about, without letting the one that was instead easily recognizable affect or manipulate her approaches. Just as in other occasions throughout her artistic career, Aimée made use of the archives and, curiously, a particular one related to the corporeal, a recurring interest in her practice. In this case she explored the ACARTE archives from Gulbenkian Museum and the Multipurpose Room which for years has hosted theater and dance performances. In order to see through the perspective of *the other*, Aimée decided to work on this compendium of images and texts together with the *Theater of the Oppressed Group (GTO)* from Lisbon. Through questions and dialogues the actors reflected on the period of Portuguese dictatorship and, invoking recollections and memory, built a narrative more or less articulated, truthful and imaginative, to write from oblivion. They decided to do an improvised performance from which the artist took the material to create a video installation showing the process. It is an experience of traversing times, of an inherited memory that now adopts other nuances, other times and other readings.

In his book *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016), André Lepecki dedicates a chapter to the study of the "Body as archive" which begins by mentioning Walter Benjamin's idea that every work of art is a sort of incomplete original, which inevitably and throughout time is sent off to endless iterations and exponential translations and transformations. Lepecki arrives to the conclusion that these translations allow us to approach the future only if they don't intend to seek this originality but to change it, so that "every translation, every carrying of a work to an after-life beyond the work's original limits, also reflects back into the original, changing it, forever".<sup>3</sup>

3 André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, London: Routledge, p. 116.

It is interesting to understand how an archive on the body is revisited by that same body which speaks from and for the same register, altering it –following Lepecki’s thought– in its becoming. This brings us to Spinoza’s major question: *what can a body do?*; while we watch Aimée’s film and see how the polyphony of bodies and voices collapse and overlap creating a confusing, contaminated, violent and absent history of oblivion, made of several layers as a palimpsest that has the capacity, just like corporeality, of being alive and being a vessel of what can change and rewrite itself. The body has no limits to its capacity of affecting itself, being affected and affecting the world around it. The body has always been at the core of Aimée’s practice, even when it is fragmented or disarticulated and understood in its most expansive expression: through voice, producing sounds that we can articulate as a result of our muscles and organs.

*“These recollections were not simple; each visual image was linked to muscular sensations, thermal sensations, etc. He could reconstruct all his dreams, all his fancies.”*  
“Funes the Memorious”, Jorge Luis Borges<sup>4</sup>

The fact that the images of this archive were interpreted by people from GTO [Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa] is not a trivial matter. This group follows the theatrical ideas of educator and dramatist Augusto Boal (1931-2009) who was also deeply influenced by the thought of Paulo Freire. This type of theater was conceived as the theater of and for the oppressed classes, fighting against oppressive structures. Improvisation becomes fundamental in order to explore other ways of approaching history and archive, “but the choreo-political questions remain, of identifying what forces and apparatuses, non-metaphorically and daily, choreograph subjection, mobilization, subjugation and arrest; of figuring out how to move in this contemporaneity; and of understanding how, by moving (even if still) one may create a new choreography for the social.”<sup>5</sup>

Lisbon’s GTO works directly with disadvantaged populations, seeking their self-empowerment. Specifically, the group involved in *13 Shots* was composed by teenagers from Alcoitão. In the post-Floyd era we are now living in, the oblivion of the subaltern –understood with regards to memory-related

4 Jorge Luis Borges, *Ficciones*, New York: Grove Press, p. 112.

5 André Lepecki, “Introduction” to *Dance – Documents of Contemporary Art*, edited by André Lepecki, London: Whitechapel Gallery/Cambridge, Mass: The MIT Press, 2012.

processes, as in the failure of a memory recollection, but above all with regards to that which doesn't emerge, which lacks, which could be, which stays hidden— must be the driving force of stories written through the bodies of those made invisible. The presence of the body is necessary to imagine other possible futures which might affect the past. Sara Ahmed claims that "it is not just that bodies are moved by the orientations they have; rather, the orientation we have toward others shapes the contours of space by affecting relations of proximity and distance between bodies [...] Orientations involve different ways of registering the proximity of objects and others. Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitance, as well as 'who' or 'what' we direct our energy and attention towards."<sup>6</sup>

The potentiality of affection and intimacy plays a fundamental role in this case, not only in GTO's improvisation —later on reflected in the video installation— which shapes the whole exhibition, but also in Aimée's way of working, in her will to engage other voices in the construction of the artistic project which also resonates in other works like *Warp and Weft*<sup>7</sup> (2014), *Rond de Jambe* (2015), *Furniture for conversation* (2014), *A Score for Mother and Child* (2017), among others.

Aimée Zito Lema's research stimulates speculation and thus the short story she uses, when orally told, becomes a device, an editing tool. To bring closer to the present what remains far in the past by means of a short story, allows the multiplication of possible versions of a fable, without having to follow rules nor hierarchy. As in improvisation, the goal is to navigate through the flow of memories without limits or impositions, with free thought, and to incorporate the necessary nuances of every narrating subjectivity. Indeed, the micro-stories of identities the artist works with, are weaved within this very idea. Somehow we could say that her practice is situated in a domain between public and private, intimate and polyphonic, between poetics and politics, in that liminal space between reality and imagination.

6 Sara Ahmed, *Queer phenomenology, orientations, objects, others*, Durham: Duke University Press, 2006, p. 3.

7 In collaboration with designer-researcher Elisa van Joolen, and commissioned by Casco Art Institute, Utrecht.

*Mas ninguém nos vê  
Eu vejo  
Ela abriu a boca dela  
Há movimento  
Imagen 5 e 6  
Uma ideia  
Você é uma ideia de uma ideia de uma ideia  
Significa todas as ideias*

*But no one sees us  
I see  
She opened her mouth  
There is movement  
Image 5 and 6  
An idea  
You are an idea of an idea of an idea  
Signifies all ideas<sup>8</sup>*

<sup>8</sup> Extract from *13 Shots*, 3 channel video-installation, colour, ambient sound, 18 min, 2018.  
(Fragment of text by José Maria Vieira Mendes).



80

13 SHOTS

**Aimée Zito Lema** (1982) é uma artista visual holandesa-argentina que na sua prática aborda temáticas em torno da memória social, através de narrativas pessoais enquadradas dentro de contextos históricos mais amplos. A artista trabalha com vários media, desde a fotografia a instalações escultóricas, performance e vídeo.

Nascida em Amesterdão, cresceu em Buenos Aires e começou os seus estudos na Universidade de Belas-Artes da capital argentina, tendo mais tarde obtido o seu diploma na Gerrit Rietveld Academie, Amesterdão. Tem um Mestrado em Investigação Artística da Academia Real de Arte de Haia e foi artista-residente na Rijksakademie van Beeldende Kunsten, em Amesterdão.

O seu trabalho já foi exposto no Eye Filmmuseum, Amsterdão (NL) 2019, Museu Gulbenkian, Lisboa (PT) 2018; Kunsthall, Trondheim (NO) 2017; MACBA, Barcelona (ES) 2017; na 11ª Bienal de Gwangju (ROK) 2016; Kunstmuseum, Bona (DE) e no Centre Pompidou, Paris (FR) 2016, entre outros espaços expositivos.

Zito Lema vive e trabalha em Amesterdão.

[www.aimeezitolema.com](http://www.aimeezitolema.com)

**Aimée Zito Lema** (1982) is a dutch-argentinian visual artist who in her praxis engages with issues revolving around social memory, through personal narratives placed within broader historical contexts. She works with a variety of media, ranging from photography to sculptural installations, performance art, and moving image.

Born in Amsterdam and raised in Buenos Aires, she began her studies at the Buenos Aires University of Fine Arts and later graduated from the Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam. She holds a Master's Degree in Artistic Research from the Royal Academy of Art in The Hague and was Artist-in-Residence at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam.

Her work has been displayed at the Eye Filmmuseum, Amsterdam (NL) 2019, the Gulbenkian Museum, Lisbon (PT) 2018; Kunsthall, Trondheim (NO) 2017; MACBA, Barcelona (ES) 2017; the 11<sup>th</sup> Gwangju Biennale (ROK) 2016; Kunstmuseum Bonn (DE) and the Centre Pompidou, Paris (FR) 2016, among other venues.

Zito Lema lives and works in Amsterdam.

[www.aimeezitolema.com](http://www.aimeezitolema.com)

## **EXPOSIÇÃO EXHIBITION**

Museu Calouste Gulbenkian  
Espaço Projeto  
29 de junho a 24 de setembro de 2018  
Calouste Gulbenkian Museum Project Space  
29 June to 24 September 2018

### **curadoria curators**

Ana Cristina Cachola  
Daniela Agostinho  
Luísa Santos

### **apoio à curadoria curatorial assistance**

Rita Silveira Machado

### **coordenação técnica technical coordination**

Mariano Piçarra

### **registrar**

Miguel Fumega  
Rita Andrade

### **equipa de montagem construction crew**

Carlos Gonçalinho  
Inês Pereira  
José António Oliveira  
Rui Nunes

### **projeto gráfico graphic project**

Dayana Lucas

### **instalação gráfica graphic installation**

Logotexto

### **luminotecnia lighting**

Manuel Mileu

### **transportes transportation**

Paulo Gregório

### **Serviço de Marketing e Transformação Digital da Fundação Calouste Gulbenkian Marketing and Digital Transformation Department of the Calouste Gulbenkian Foundation**

Nuno Prego  
Susana Prudêncio

**Serviço de Comunicação da Fundação  
Calouste Gulbenkian Communication  
Department of the Calouste  
Gulbenkian Foundation**  
Elisabete Caramelo Leonor Vaz

**Serviços Centrais da Fundação  
Calouste Gulbenkian Central  
Services Department of the Calouste  
Gulbenkian Foundation**

**coordenação Grupo de Teatro do  
Oprimido de Lisboa  
coordination Theatre of the Oppressed  
Group of Lisbon**  
Anabela Rodrigues

**Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa  
Theatre of the Oppressed Group  
of Lisbon**

Beatrix Pereira Teixeira, Bruna Diana Vaz Fortes,  
Edgar Veiga Gomes, Germen Quinalau,  
Gesica Quinalau, Inês Veiga Pereira,  
Jessica Nascimento Gomes Varela,  
Liliana Nascimento Santos, Rosa Maria Lopes

**imagens de arquivo  
archive images**

ACARTE

**imagens das células  
cell images**

Cortesia de | Courtesy of Lars E. T. Jansen  
(Instituto Gulbenkian de Ciência)

**texto da locução  
voice-over text**

José Maria Vieira Mendes

**locução (voz)  
voice-over (voice)**

Rosa Maria Lopes

**sons vocais  
vocals**

Alunos do Agrupamento de Escolas D. Filipa de  
Lencastre

**câmara  
camera**

Manuel Pinho Braga, Behnam Bornak,  
Aimée Zito Lema

**captação de som  
sound recording**

Tito Pires

<b>gravação da locução</b>	<b>PUBLICAÇÃO</b>
<b><i>recording of the voice-over</i></b>	<b><i>PUBLICATION</i></b>
Filipe Otero Pureza	
<b>fotografia</b>	<b>edição</b>
<b><i>photography</i></b>	<b><i>editors</i></b>
Behnam Bornak	Ana Cristina Cachola, Daniela Agostinho, Luísa Santos
<b>edição</b>	<b>textos</b>
<b><i>editing</i></b>	<b><i>texts</i></b>
Aimée Zito Lema	Anabela Rodrigues, Ana Cristina Cachola, Cláudia Segura, Daniela Agostinho, José Vieira Mendes, Luísa Santos, Pedro Barateiro
<b>correção de cor vídeo</b>	<b>tradução</b>
<b><i>colour correction</i></b>	<b><i>translation</i></b>
Manuel Pinho Braga	Camila Zito Lema
<b>impressão serigrafias</b>	<b>design gráfico</b>
<b><i>silkscreen printing</i></b>	<b><i>graphic design</i></b>
Marta Teixeira da Silva	vivóeusébio
<b>manipulação digital imagens</b>	<b>impressão</b>
<b><i>images digital manipulation</i></b>	<b><i>printing</i></b>
Aimée Zito Lema	Gráfica Maiadouro
<b>impressão digital fotografias</b>	<b>ISBN</b>
<b><i>digital printing photographs</i></b>	78-989-53237-3-9
GAMUT	
<b>apoio à produção</b>	<b>depósito legal</b>
<b><i>production assistance (UCP)</i></b>	<b><i>legal deposit</i></b>
Ana Fabíola Maurício	489359/21

Exposição e publicação no contexto do projeto de cooperação europeia  
cofinanciado pelo programa Cultura da Europa Criativa da União Europeia  
4Cs – From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture

*Exhibition and publication in the context of the European cooperation project  
4Cs – From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture, co-financed by  
the Creative Europe programme of the European Union*

**agradecimentos**  
***acknowledgments***

Universidade Católica Portuguesa, Isabel Capelo Gil, Museu Calouste  
Gulbenkian, Rua das Gaivotas 6, Cristina Correia, Pedro Penim,  
Agrupamento de Escolas D. Filipa de Lencastre, António Sousa Ribeiro,  
Lars E. T. Jensen, Miguel Coutinho, Francisco Vale

**coordenação coordination**



4Cs - From Conflict to Conviviality  
through Creativity and Culture



Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**parceiros partners**



CATOLICA  
CECC - CENTRO DE ESTUDOS  
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

lisboa

école  
des arts  
décoratifs  
paris



Royal College of Art

FUNDACIÓANTONITÀPIES

S A V V Y CONTEMPORARY  
THE LABORATORY OF FORM-IDEAS

Vilnius  
Academy  
of Arts

NIDA  
ART  
COLONY

Museet for  
Samtidskunst

