

THE RELUCTANT NARRATOR

Narrative Practices Across Media

15/10/2014 – 11/01/2015

O NARRADOR RELUTANTE

Práticas Narrativas na Arte Contemporânea

Museu Coleção Berardo

Piso 0 / Floor 0



Julieta Aranda, Armando Andrade Tudela, Leonor Antunes, Kader Attia, Nina Beier, Derek Boshier, Aleksandra Domanović, Dani Gal, Karl Holmqvist, Christoph Keller, David Levine, Amalia Pica, Bojan Šarčević, John Smith, Hito Steyerl, Stephen Sutcliffe, Andreas Töpfer, Gernot Wieland

THE RELUCTANT NARRATOR

Narrative Practices Across Media

There is no such thing as a real story. Stories are not lived, they are told; to paraphrase American historian Hayden White, a real story is an oxymoron. Likewise, history is a problem, not a puzzle whose pieces only need proper grouping. History — as Roland Barthes famously said — is hysterical; it is constituted only if we look at it, which is not to say historical events never happened or are devoid of reality, but rather that the very notion of history is a distinctive discursive practice, a particular modality of representation, predicated on narrative.

Though modernist critics berated narration, the end of the twentieth century witnessed an explosion of interest in narrative practices. Often referred to as “the narrative turn,” this new field of inquiry originated in French structuralism’s general approach to language, and more explicitly from Tzvetan Todorov’s passion for what he termed “a science of narrative,” *la narratologie*, premised on the notion that life is inherently storied, or — as French philosopher Jacques Rancière put it — that the real must be fictionalized in order to be thought. Postmodernism itself was described as a narrative impulse, in which a rekindled interest in the fictive, the chronicle, and the anecdotal upstaged the symbolic unity of high modernism.

As Susan Buck-Morss noted, however, modernism and postmodernism are not historical moments, but political positions: two poles of a recurring movement, expressing the contradictions inherent to the industrial mode of production in the identity and non-identity between social function and aesthetic form. Rather than opposing a myriad of micro-narratives to the grand narrative of modernism, *The Reluctant Narrator* maps the migration of narrative modes across several media, bringing together works that intertwine personal biography with collective history, or that deal with stories that have fallen through the crevices of history. The exhibition’s title refers to the literary trope of the unreliable narrator, a compromised or otherwise deluded storyteller.

This figure is juxtaposed against what is known as the aporia of narration — the stories which most need telling are the ones that can never be told — in order to point out that narrative doesn’t merely mean continuity in change or change in continuity but is, instead, a constant negotiation between partial truths, able to sustain an agonistic unity and to express the irreducibility of the social.

Não existe uma história real. Parafraseando o historiador americano Hayden White, as histórias não são vividas, são narradas; uma história real é um oxímoro. Do mesmo modo, a história é um problema e não um puzzle cujas peças só precisam de se encaixar da forma certa. Ficou célebre a afirmação de Roland Barthes: «A História é histórica: só se constitui se a olharmos», o que não significa que os acontecimentos históricos nunca tenham acontecido ou que sejam desprovidos de realidade, mas antes que a própria noção de história é uma prática discursiva distinta, uma modalidade específica de representação, baseada na narrativa.

Embora a narrativa não faça parte dos cânones críticos do modernismo, o fim do século xx assistiu a uma explosão de interesse pelas chamadas «práticas narrativas» que se estendeu por campos tão diversos, como a arte, a literatura ou as ciências cognitivas. Tendo como origem o campo de pesquisa delineado por Tzvetan Todorov – dita «narratologia» – esta abordagem tem como base a noção de que a vida é, ela própria, constituída narrativamente, ou – como sugere o filósofo francês Jacques Rancière – que a realidade, para poder ser pensada, necessita de ser ficcionalizada. Nas artes plásticas, todos os elementos narrativos que tinham sido reprimidos na primeira metade do século xx, ressurgiram nas suas últimas décadas, conjuntamente com uma reavaliação da noção de realismo e de representação, e o pós-modernismo chegou a ser descrito como uma «viragem narrativa» (*narrative turn*), no qual um renovado interesse pelo fictício, anedótico ou biográfico, faz erodir a unidade simbólica do modernismo.

Mas, como Susan Buck-Morris fez notar, os termos «modernismo» e «pós-modernismo» não designam apenas momentos cronológicos, eles também descrevem duas posições políticas: os pólos opostos num movimento recorrente representando as contradições inerentes ao modo de produção industrial, através, ora da identificação, ora da diferença entre forma artística e função social. Em vez de opor uma multitude de micro-histórias à grande narrativa do modernismo, *O Narrador Relutante*, propõe questionar a lógica que separa factos e ficção. O título da exposição faz alusão ao conceito de «narrador não credível» usado em literatura ou cinema para descrever um tipo de narrador instável ou comprometido, mas justapõe essa figura à chamada «aporria da narração»: as histórias que mais necessitam de ser contadas são precisamente aquelas, que pela complexidade da sua natureza, são impossíveis de narrar.

Agrupando um conjunto de obras que intersejam o pessoal e o histórico, o biográfico e o social, a presente exposição tenta esboçar os percursos de práticas narrativas através de vários *media*, como forma de demonstrar que a narrativa não significa simplesmente continuidade na mudança, ou mudança na continuidade, mas também uma negociação constante de verdades parciais, capazes de sustentar uma unidade agonística e de exprimir a irredutibilidade do social.

1 **JULIETA ARANDA**

1975, Cidade do México, México / Mexico City, Mexico

Meanwhile in Nigeria... (2011) traça a circulação de mensagens não solicitadas (*spam*) que aliciam indivíduos crédulos a aceitar ofertas implausíveis de riquezas que estarão na posse de órfãos, viúvas ou homens de negócios – quase sempre originários do continente africano e invariavelmente vítimas de perseguição política – cujo montante ascende a aproximadamente o custo total da crise financeira de 2008. Porque não aceder a esta fonte de riqueza não explorada para recuperar as perdas financeiras? A resposta óbvia seria que a riqueza do *spam* é fictícia, apenas um embuste para os tolos. Mas, se o dinheiro fictício pode gerar riqueza real, no que toca ao sistema financeiro, a diferença entre os dois pode mostrar-se difícil de demonstrar.

Meanwhile in Nigeria... (2011) charts the circulation of spam enticing the credulous to accept implausible offers of African riches, said to be in the possession of orphans, widows or politically persecuted businessmen, the sum of which is roughly equivalent to the total costs of the 2008 financial crash. Why not tap into this untapped source of wealth in order to recoup financial losses? Spam-wealth is fictive you might reply, it's just a tale told to the foolish. But since fictive money can generate real wealth the difference between the former and the latter can often prove hard to pin down.

2 **GERNOT WIELAND**

1968, Horn, Áustria / Horn, Austria

Portrait of Karl Marx as a Young God (2009) é uma animação realizada a partir de colagens e desenhos acompanhados com comentários em voz-off. As imagens narram reminiscências específicas da história recente da Alemanha, enquanto a narração amplia e contraria essas imagens com um sem-número de interpretações, entrelaçando memórias pessoais com história coletiva. Estas «miniaturas fictícias» são tratadas como documentação de acontecimentos que nunca aconteceram, mas que bem podiam ter acontecido.

Portrait of Karl Marx as a Young God (2009) is an animation of collages and drawings, which are presented with voiceover comments. The images visualize specific reminiscences from recent German history, while the voiceover extends and counteracts these images with a multitude of interpretations, intertwining personal memory with collective history. These “fictitious miniatures” are treated as the documentation of fictional events, which never took place, but which just as well could have happened.

3

DEREK BOSHIER

1937, Portsmouth, Inglaterra / Portsmouth, England,

Derek Boshier é um artista Pop britânico cujo trabalho está, provavelmente, mais próximo de artistas britânicos contemporâneos como Bruce McLean e Stephen Sutcliffe do que do leque habitual de artistas do movimento Pop. Ao contrário dos seus homólogos americanos, que rapidamente se afastaram da técnica da justaposição para adotarem a apropriação como unidade composicional, os artistas Pop britânicos mantiveram-se fiéis à preferência dadaísta pelo parcial e pelo fragmentário, associado a uma atitude crítica no sentido da anulação da experiência da classe laboral na cultura corporativa. Enquanto figuras como Andy Warhol e Roy Lichtenstein transformaram a transitoriedade dos fluxos mediáticos em bens materiais elitistas, a *British Pop* – tal como exemplificada por Boshier – é mais conhecida pela *assemblage* de fragmentos, colagens, instalações e filmes. *Change*, criada em 1973, é uma instalação que engloba 193 colagens fotográficas.

Derek Boshier is a British Pop artist, but his work is perhaps closer to that of contemporary British artists like Bruce McLean and Stephen Sutcliffe than to a spectrum of general Pop practices. Unlike their American counterparts, who swiftly moved away from the practice of juxtaposition to the acceptance of the given image as a compositional whole, British Pop artists maintained a Dadaist predilection for the partial and the fragmented, coupled with a critical attitude towards the sublation of working class experience into corporate culture. Whereas figures like Andy Warhol and Roy Lichtenstein monetized perishables by turning the transience of mass media flows into highbrow assets, British Pop — as exemplified by Boshier — is best known for its assemblage of fragments in mixed-media prints, installations, and films. *Change* (1973) is an installation comprising 193 photo-collages, paintings and drawings.

4

ARMANDO ANDRADE TUDELA

1975, Lima, Perú / Lima, Peru

Armando Andrade Tudela trabalha em vários *media*, cartografando a migração de formas, imagens e materiais, ao longo de culturas e disciplinas, de modo a visualizar como certos tipos e tropos reemergem em campos tão distintos quanto o cinema e a sociologia, arquitetura e música, ou cultura popular e ativismo político. No centro da sua obra encontra-se uma reavaliação do vocabulário formal do modernismo, infundindo a sua tradição de estruturas primárias e abstração geométrica (como em *Placa 3* and *Placa 4*, 2011) com elementos diegéticos e narrativos. O artista chama ao seu processo de trabalho «desprogramação retroativa»: reconfigurar vestígios do passado a fim de permitir novas e criativas possibilidades para a emergência do futuro.

Armando Andrade Tudela works across a range of media, charting the migration of forms, images and materials across cultures and disciplines in order to visualize the ways certain types and tropes resurface in fields as diverse as cinema and sociology, architecture and music, or popular culture and political activism. Central to his work is a reevaluation of the formal vocabulary of modernism, infusing its tradition of primary structures and geometric abstraction (as in *Placa 3* and *Placa 4*, 2011) with diegetic and narrative elements. The artist calls his working process “retroactive deprogramming:” reconfiguring traces of the past to allow new, imaginative possibilities for the future to emerge.

5

ALEKSANDRA DOMANOVIĆ

1981, Novi Sad, República da Sérvia (ex-Jugoslávia) /
Novi Sad, Republic of Serbia (former Yugoslavia)

As obras *Relay Runner* (*Sanija Hyseni 1979*) e *Fatima*, ambas de 2013, fazem parte de uma série que se desenvolve em torno da história da computação, melhoramento prostético do corpo humano, o surgimento da cibercultura e a dissolução do Estado da Jugoslávia, e que foi originalmente apresentada com o título *The Future Was at Her Fingertips*. Tal como sugere o título informal da série, a cibercultura deu corpo a uma poderosa tecno-utopia que, com promessas de ultrapassar as armadilhas da condição humana e os dilemas da luta política, veio substituir o marxismo no imaginário coletivo.

Relay Runner (*Sanija Hyseni 1979*) and *Fatima*, both from 2013, are part of a series revolving around the history of computation, prosthetic enhancement of the human, the rise of cyberculture and the dissolution of the Yugoslav state, which was first shown under the title *The Future Was at Her Fingertips*. As the informal title of the series suggests, cyberculture embodied a powerful utopia, which came to displace Marxism in the collective imaginary, promising to overcome the pitfalls of the human condition and the quandaries of political strife.

6

DANI GAL

1975, Jerusalém, Israel / Jerusalem, Israel

O ponto de partida para *Imagined Mydia-Installation* (2014) foi a censura de uma emissão televisiva. O filme censurado era uma adaptação de um romance de S. Yishar, *Khirbet Khizeh*. Escrito em 1948, o romance relata a expulsão de palestinos da sua aldeia natal pelo exército israelita, e fazia parte do currículo escolar israelita. Depois de as autoridades israelitas terem cancelado a emissão, o

canal televisivo decidiu fazer uma transmissão de 50 minutos, a duração do filme, com o ecrã completamente negro em protesto. Gal justapõe este acontecimento com o trabalho do pioneiro da media art Nam June Paik, evocando *Zen for TV* (1963) – um televisor com apenas uma linha – com a ajuda de um osciloscópio: uma imagem gráfica que responde à frequência sonora (ou seja, um *medium* para visualizar o som) a fim de realçar o modo como a memória é constituída através dos meios televisivos e a forma como os *media* operam sempre abaixo do limiar da consciência.

The starting point for *Imagined Mydia-Installation* (2014) was the censoring of an Israeli broadcast. The film, which was censored, was an adaptation of a novel, *Khirbet Khizeh* by S. Yishar. Written in 1948, the novel recounts the expulsion of Palestinians from their native village by the Israeli army, and was taught in the Israeli high school curricula. After government officials cancelled the broadcast, the television channel, as a protest, decided to black out the screen for the whole 50 minutes of running time. Gal juxtaposes this event with the work of media art pioneer Nam June Paik, evoking *Zen for TV* (1963) — a television which has only one line — with the aid of an oscilloscope: a graphic that responds to the sound frequency, i.e., a medium to visualize sound, in order to highlight how memory is constituted through televised media, and how media always operate below the threshold of consciousness.

7

LEONOR ANTUNES

1975, Lisboa, Portugal / Lisbon, Portugal

Em *discrepancies with X.I.* e *discrepancies with X.II* (datadas de 2013), Leonor Antunes cruza a influência de arquitetos como Lina Bo Bardi, cuja obra lida com o vernacular, com a cultura afro-brasileira e com as expressões nativas do nordeste brasileiro, com a pesquisa levada a cabo pela própria artista sobre técnicas tradicionais de tecelagem utilizadas pelas tribos Xingu em Mato Grosso. As estruturas resultantes abrem um diálogo entre as artes e artefactos tradicionais e uma certa tradição da arquitetura sul-americana, expandindo as possibilidades e o potencial contido no vocabulário formal e no quadro concetual herdados do modernismo.

In *discrepancies with X.I.* and *discrepancies with X.II.* (both from 2013) Leonor Antunes criss-crosses the influence of architects like Lina Bo Bardi, whose work engaged with the vernacular, with Afro-Brazilian culture and with the native expressions of the Brazilian Northeast, and Antunes' own research on the traditional weaving techniques used by the Xingu tribes, in Mato Grosso. The resulting structures stage a dialogue between traditional crafts and artefacts and a certain tradition of South American architecture, expanding the possibilities and the potential of the formal vocabulary and conceptual frame-work inherited from modernism.

8

KARL HOLMQVIST

1964, Västerås, Suécia / Västerås, Sweden

Mallarmé foi o primeiro poeta a conceitualizar a poesia estritamente em termos de linguagem, e é conhecido por ter dito que «não se pode fazer um poema com ideias, os poemas são feitos de palavras». Os poemas, *performances* e desenhos de parede – como é o caso de *Sem título (Beba Coca)* – de Karl Holmqvist pretendem, segundo ele próprio, alcançar a paridade entre palavras: «Palavras São Pessoas» e, tal como devemos tratar todas as pessoas do mesmo modo, devemos também abordar as palavras com a mesma imparcialidade e dotar cada palavra, ou mesmo cada letra, exatamente do mesmo valor: «excelente» e «se»; «glória» e «grelha»; «precioso» e «paredão» devem ser iguais. Ao justapor poesia e cultura popular, os textos de Holmqvist operam uma obliteração do significado, no qual podemos encontrar vestígios de uma sensibilidade *camp*, juntando pequenas anedotas e fluxos de consciência, Gertrude Stein e Chicks on Speed, William Blake e os Rolling Stones.

Mallarmé, who was the first poet to conceptualize poetry strictly in terms of language, is known for having said that “you can’t make a poem with ideas, poems are made of words.” Upping the ante, Karl Holmqvist poems, performances and wall drawings — such as *Untitled (Beba Coca)*, 2011 — aim to achieve word parity: “Words Are People,” and, much the same as one ought to treat everyone equally, one should also approach words with impartiality and endow every word, every letter even, with the exact same value: “excellent” and “if;” “glory” and “grill;” “precious” and “pier” should all be equal. Juxtaposing poetry and pop culture, Holmqvist’s texts engage in a thorough deletion of meaning in which one can find traces of a camp sensibility, juxtaposing small anecdotes and streams of consciousness, Gertrude Stein and Chicks on Speed, William Blake and the Rolling Stones.

9

JOHN SMITH

1952, Walthamstow, Inglaterra / Walthamstow, England

«*Blight* (1994–1996) centra-se na construção da via rápida M11 no leste de Londres, que deu origem a uma longa e amarga campanha dos moradores para impedir a demolição das suas casas. O filme foi realizado com a colaboração da compositora Jocelyn Pook, que também morava na rota desta estrada. As imagens apresentadas no filme são um registo seletivo de algumas das alterações que ocorreram na área ao longo de um período de dois anos, desde a demolição das casas até ao início das obras de construção da autoestrada. A banda sonora incorpora sons naturais associados a estas ocorrências, bem como fragmentos de conversas gravadas com habitantes locais. Apesar de o filme ser inteiramente construído a partir de registos de acontecimentos reais, *Blight* não é um documentário objetivo. Ao abordar os tópicos da memória e da perda, o filme constrói histórias a partir de fragmentos de som e imagem não relacionados entre si, juntando memórias e eventos contemporâneos díspares.» (John Smith, 1996)

“*Blight* (1994–1996) revolves around the building of the M11 Link Road in East London, which provoked a long and bitter campaign by local residents to protect their homes from demolition. The film was made in collaboration with the composer Jocelyn Pook, who also lived on the route of this road. The images in the film are a selective record of some of the changes that occurred in the area over a two-year period, from the demolition of houses through to the start of motorway building work. The soundtrack incorporates natural sounds associated with these events together with speech fragments taken from recorded conversations with local people. Although the film is entirely constructed from records of real events, it is not a straightforward documentary. Addressing themes of memory and loss, the film constructs stories from unconnected fragments of sound and image, bringing disparate reminiscences and contemporary events together. (John Smith, 1996)”

10

NINA BEIER

1975, Aarhus, Dinamarca / Aarhus, Denmark

Shelving for Unlocked Matter and Open Problems (2013) vira do avesso o conceito de escultura: em vez de serem respeitosamente apresentadas sobre pedestais ou cuidadosamente guardadas em mostruários, múltiplas esculturas são decapitadas sem cerimónia para servirem de apoio a uma estrutura de prateleiras. Evocando temas e tropos simbolistas, Nina Beier aborda hierarquias raciais e culturais, conceitos de género, e a fixação escopofílica, através de objetos parciais – que, conforme Lacan observou, nunca são biologicamente determinados, sendo sempre um produto da ordem signifiante. No universo difuso das economias pós-fordistas, o domínio do visual é totalmente mediado e os corpos femininos são uma espécie de divisa: o feminino é passivo na sua atividade e sexualizado na sua passividade, mas todas as mulheres são, em certo sentido, bestas de carga – feitas para carregar às costas o peso da circulação de mercadorias, tanto figurativa, como literalmente.

Shelving for Unlocked Matter and Open Problems (2013) turns the concept of the sculptural on its head: instead of hallowed in pedestals or enshrined in display cases, manifold sculptures are unceremoniously decapitated in order to serve as supports for a shelving structure. Evoking symbolist themes and tropes Nina Beier addresses gendered concepts, scopophilia and partial objects — which, as Lacan noted, are never biologically given but always a product of the signifying order. In the diffuse world of post-Fordist economies, the visual is wholly mediated, and female bodies are a form of currency. The female is passive in her activity and sexualized in her passivity, but all women are in a sense beasts of burden — made to carry the weight of commodity circulation, at times figuratively, at times literally, on their backs.

1978, Neuquén, Argentina / Neuquén, Argentina

Nunca podemos saber quando ou se uma missiva, tal como uma mensagem dentro de uma garrafa, chega ao seu destino. Amalia Pica está bem consciente dos potenciais lapsos e falhas nas comunicações e o seu trabalho demonstra uma preocupação com aquilo que poderíamos denominar de figuras espaço-temporais da *destinerrância*, essa curiosa combinação de destino e errância que exprime as imperfeições e erros na transferência de informação.

Endymion's Journey (2011) faz referência ao poema epónimo *Endymion* (1818), de John Keats, o qual cedeu uma cópia ao explorador britânico Joseph Ritchie, com instruções específicas para que este abandonasse o livro no deserto do Sara. A obra consiste numa grande imagem de uma paisagem de dunas, contra a qual a artista arremessou repetidamente um volume de uma coletânea de Keats na inauguração da exposição, apenas para a ver ricochetear e cair no chão da galeria.

A 1 de agosto de 1971, o astronauta David Scott e a tripulação da Apollo 15 depositaram uma pequena escultura sobre a superfície lunar – *Fallen Astronaut* de Paul Van Hoeydonck – juntamente com uma modesta placa comemorativa dos mártires do programa espacial, oito astronautas americanos e seis cosmonautas soviéticos, que morreram no cumprimento do dever. Simultaneamente missiva para o futuro e monumento ao passado, não é claro a quem se destina esta estatueta miniatura. Na instalação *Moon Golem* (2009), Amalia Pica tenta dar vida ao pequeno ícone através da refração de um raio de luz que faz com que um H gravado projete a sua sombra sobre a imagem da estatueta que jaz na superfície lunar. Segundo a lenda, é a letra H que desperta o *golem*, um homúnculo de lama que pode ganhar vida através da palavra.

Post-it Note (2009–2010) é a impressão solar num *post-it* que Amalia Pica colou sobre uma folha branca e que aí permaneceu durante um ano, exposto à luz do dia.

One never knows when and if a missive, like a message in a bottle, will reach its destination. Amalia Pica is keenly aware of communication's multifarious shortcomings, and often her work revolves around a preoccupation with what one could call the spatiotemporal figures for *destinerrance*, that funny combination of destiny and erring that permeates breakdowns of communication and errors of information transfer. *Endymion's Journey* (2011) refers to John Keats's eponymic poem *Endymion* (1818), a copy of which the writer gave to Georgian-era British explorer Joseph Ritchie with the instructions that the book be left in the Sahara desert. The work consists of a large print depicting a dune landscape, against which the artist, during the opening of the exhibition, repeatedly threw a volume of Keats's collected writings, only to see it ricochet back onto the gallery floor.

On August 1, 1971, the astronaut David Scott and the crew of Apollo 15 deposited a small figurine on the moon's surface — *Fallen Astronaut*, by Paul Van Hoeydonck —

along with an unassuming plaque commemorating the space program's martyrs, eight American astronauts and six Soviet cosmonauts, all of whom died while on duty. Both missive to the future and monument to the past, it remains unclear whom the miniature statuette was meant to address. In the installation *Moon Golem* (2009), Amalia Pica attempts to enliven the small icon through the refraction of a light beam causing an engraved H to cast a shadow on a print of NASA's official image of the statuette — a letter said to awaken the golem.

Post-it Note (2009–2010) is a sun imprint Pica made by attaching a sticky note to a blank sheet of paper, where it sat for an entire year, exposed to daylight.

12

STEPHEN SUTCLIFFE

1968, Harrogate, Inglaterra / Harrogate, England

Compostos a partir de um arquivo com ficheiros de imagens e cerca de mil cassetes VHS, que o artista coleciona desde há 25 anos, os vídeos de Sutcliffe cultivam uma estrutura dissociativa e caótica que parece ignorar qualquer preocupação com as convenções do *medium*. Ao combinar imagens filmadas com a palavra falada, efeitos digitais baratos e trechos musicais em vídeos de um a dois minutos, o trabalho de Sutcliffe assume um autoquestionamento constante, que o artista eleva a matéria de estudo. Com um peculiar sentido de humor nórdico, tradicionalmente enraizado na adversidade — o tipo de humor que não desvia a atenção das pessoas das situações difíceis, permitindo-lhes, em vez disso, examiná-las com mais pormenor — as personagens querem parecer urbanas e eruditas, mas temem sempre ser criticados por tentarem sê-lo. Os vídeos estão repletos de pequenas ansiedades, oradores confusos que temem ser ridicularizados, e de vulnerabilidade, apontando para uma aguda consciência de classe e para um constante sentimento de inadequação.

Made from an archive of image files and around 1,000 VHS tapes, which the artist has been gathering for 25 years, Sutcliffe's videos cultivate a haphazard, slapdash look, which seems to disregard any preoccupation with structure. Combining taped footage with spoken word, cheap-looking digital effects and musical tunes into one-to-two-minute long videos, Sutcliffe's work invokes self-doubt as a subject of study. With a peculiarly northern sense of humour, which traditionally has its roots in adversity — the type of humour that doesn't distract people's attention away from harsh situations but instead allows them to examine them more carefully — Sutcliffe's characters want to appear urbane and erudite but they always fear being lambasted for trying. His videos are full of small anxieties, nonplussed speakers who fear being ridiculed, and vulnerability, all pointing to an acute class-consciousness and to the constant feeling of inadequacy.

13

DAVID LEVINE

1970, Nova Iorque, E.U.A. / New York, USA

«No dia 25 de fevereiro de 1970, a minha mãe recebeu um telefonema de Oliver Steindecker, o assistente de Mark Rothko, informando-a que este se tinha suicidado e que estava deitado no chão do atelier, numa poça de sangue. Ela apanhou um táxi para a sua casa para ajudar a identificar o corpo. Estava grávida, de um mês, de mim. Rothko nomeou como executores do seu testamento os seus três amigos mais chegados – o meu pai, Stamos, seu colega pintor, e Bernard Reis, o seu contabilista. Em três meses, os executores tinham vendido ou consignado todos os quadros à Marlborough Fine Art, a preços escandalosamente baixos. Em 1971, a filha de Rothko deu início a um processo judicial com o objetivo de destituir os executores por “conspiração para o desperdício dos bens do espólio”. Num espaço de dois anos, o meu pai perdeu o emprego e o casamento. Num espaço de três anos, o “caso Rothko” tornou-se no maior escândalo que a cena artística nova-iorquina alguma vez presenciara. Num espaço de cinco anos, o meu pai foi multado em seis milhões de dólares pelo seu envolvimento no caso, e num espaço de dez anos, morreu.»

(David Levine, excerto da *performance Light Matter 5*, 2014)

“On February 25, 1970, my mother received a call from Oliver Steindecker, Mark Rothko’s studio assistant, informing her that Rothko had committed suicide and was lying on the floor of his studio in a pool of blood. My mom took a cab from her house and helped identify the body. She was one month pregnant with me. Rothko named his three closest friends — my father, Stamos, a fellow painter, and Bernard Reis, his accountant — as his executors. Within three months, the executors had sold or consigned the entire stock of paintings to Marlborough Fine Art at a drastic discount. In 1971, Rothko’s daughter began legal proceedings to have the executors removed for ‘conspiring to waste the assets of the estate.’ Within two years my father had lost his job and his marriage. Within three years ‘The Matter of Rothko’ had become the biggest scandal the New York art world had ever seen. Within five years my father was fined \$6 million for his role in the affair, and within ten he was dead.” (David Levine, excerpt from the performance *Light Matter 5*, 2014)

14

BOJAN ŠARČEVIĆ

1974, Belgrado, República da Sérvia (ex-Jugoslávia) /

Belgrade, Republic of Serbia (former Yugoslavia)

The Breath-Taker Is the Breath-Giver (2009) apresenta uma estranha e inquietante sequência animada, na qual pequenas figuras escultóricas ganham traços antropomórficos. Reconcetualizando o significado da abstração, Šarčević utiliza as características materiais do filme – celuloide, luz e som – e o vocabulário formal do cinema – estabelecendo planos, dissolvendo o foco, fazendo movimentos de *travelling*

e panorâmicos – para confundir as fronteiras entre a escultura, arquitetura e filme. A música *folk* que acompanha as imagens, do compositor turco Ulas Ozdemir, acentua o efeito cinemático e transmite um ar de «estranheza» às paisagens fictícias de Šarčević's. Instalado num pavilhão de acrílico ao estilo construtivista, o projetor que gira ritmicamente torna-se um elemento importante, realçando quer as qualidades materiais do filme quer a natureza imaterial do som e da imagem.

The Breath-Taker Is the Breath-Giver (2009), stages an eerie, haunting animate sequence, in which small sculptural figures assume anthropomorphic traits. Reconceptualising the significance of abstraction, Šarčević uses the material characteristics of film (celluloid, light and sound) and the formal vocabulary of cinema (establishing shots, dissolving focus, tracking and panning) to blur the boundaries between sculpture, architecture and film. The accompanying folk music by Turkish composer Ulas Ozdemir, heightens the cinematic effect and lends an air of “foreignness” to Šarčević's fictional landscapes. Installed in a constructivist-style Perspex pavilion, the rhythmically whirring film projector becomes an important feature, which emphasizes both the material qualities of film and the immaterial nature of its sound and imagery.

15

CHRISTOPH KELLER

1968, Freiburg, Alemanha / Freiburg, Germany

Anarcheology (2014) foi o resultado de uma viagem de um mês à floresta amazônica, durante a qual o artista viveu com uma comunidade indígena. O filme que se seguiu é uma reflexão sobre as taxonomias europeias e a incomensurabilidade do conhecimento oral e escrito, que justapõe o conceito de «anarqueologia» de Michel Foucault com a mitologia Yanomami. Interpelando a história pessoal de uma figura feminina anónima, cuja vida abrange ambos os mundos, *Anarcheology* tenta transmitir a singularidade da experiência vivida, ao mesmo tempo que retoma uma crítica da modernidade, da cultura ocidental e da história contemporânea.

Anarcheology (2014) was the result of a month-long trip to the Amazonian forest, in which the artist lived with an indigenous community. The ensuing film is a reflection about European taxonomies and the incommensurability of oral and written knowledge, which juxtaposes Michel Foucault's concept of “anarcheology” to Yanomami mythology. Interjecting the personal story of an anonymous female figure, whose life spans both worlds, *Anarcheology* attempts to convey the singularity of lived experience, whilst reengaging in a critique of modernity, Western culture and contemporary history.

16

KADER ATTIA

1968, Paris, França / Paris, France

Há quinze anos, quando vivia no Congo, Kader Attia recebeu um pano de rafia Kuba sobre o qual tinham sido aplicados remendos de tecido Vichy. Impressionado pela singularidade deste artefacto, o artista franco-argelino iniciou um projeto de investigação sobre o estatuto ontológico dos objetos reparados que durou uma década. A primeira iteração do projeto, *The Repair* (2012), é um ensaio sobre estética comparativa escrito do ponto de vista dos espoliados do Ocidente. As caras desfiguradas de soldados da Primeira Grande Guerra foram juxtapostas a fetiches partidos, máscaras africanas fraturadas, tecidos remendados. Encenando uma dialética de destruição e cura, o projeto descreve um arco narrativo desde a noção empírica do remendo até ao reino jurídico da «reparação», como a reposição de uma perda anteriormente infligida. *Dispossession #2* (2013–2014) documenta a colossal coleção etnográfica reunida pelo Vaticano, que nunca foi mostrada ao público na sua totalidade e cujo estatuto – legal, museológico e ético – permanece obscuro.

Fifteen years ago, while living in the Congo, Kader Attia was given a piece of Kuba raffia cloth to which patches of Vichy fabric had been applied in order to mend a tear. Struck by the poignancy of this artefact, the French-Algerian artist initiated a decade long research on the ontological status of repaired objects. The project's first iteration, *The Repair* (2012), was an essay in comparative aesthetics written from the vantage point of the wretched of the West. The disfigured faces of World War I soldiers were juxtaposed to broken fetishes, fractured African masks, stitched up pieces of loincloth. Staging a dialectics of destruction and healing, the project described a narrative arc, from the empirical notion of repair to the realm of “reparation” as in the replenishment of a previously inflicted loss. *Dispossession #2* (2013-2014) documents the colossal ethnographic collection amassed by the Vatican, which was never made available to the public and whose status — legally, museologically, and ethically — remains unclear.

17

ANDREAS TÖPFER

1968, Berlim, Alemanha / Berlin, Germany

Speculative Drawing apresenta uma seleção de cadernos que surgiram da plataforma de pesquisa *Speculative Poetics*, criada por Armen Avanessian em 2011. Os desenhos de Andreas Töpfer não são ilustrações dos textos. Pelo contrário, precisam de ser lidos para que os textos possam começar a referir-se a eles. Nesse sentido, *Speculative Drawing* não oferece um atalho para as teorias apresentadas, não pretende construir uma relação de representação entre um entendimento pictórico correto e uma reflexão concetual correlativa. Em vez disso, os desenhos proporcionam uma ocasião para refletir sobre o pensamento — uma reflexão e uma escrita especulativas em conceito e através de imagens.

Speculative Drawing presents a selection of the notebooks that emerged from the research platform *Speculative Poetics*, conceived by Armen Avanessian in 2011. Andreas Töpfer's drawings are not illustrations of the texts. Rather it's the other way around: they need to be read so that the texts can start to refer to them. In this sense, *Speculative Drawing* does not provide a shortcut to the theories presented; it does not aim to build a representational relationship between a pictorially correct understanding and a correlative conceptual thought. Instead, the drawings provide an occasion to think about thinking — a speculative thinking and writing in concept and through images.

18

HITO STEYERL

1968, Munique, Alemanha / Munich, Germany

Lovely Andrea (2007) toma como ponto de partida a procura de uma série de fotografias tiradas em Tóquio por volta de 1987. Nas fotografias vê-se a artista representada no estilo *nawa-shibari*: um estilo de *bondage* que fotografa mulheres seminuas e amarradas em posições submissas. Atualmente, o *bondage* japonês é um subgênero da pornografia, mas a sua prática desenvolveu-se a partir das artes marciais – nomeadamente do *hojojutsu*, o ato de usar corda para prender, transportar e torturar os criminosos – e só mais tarde desenvolveu uma dimensão erótica. Em *Lovely Andrea*, a prática do *bondage* é extrapolada para uma metáfora da submissão, dependência e redes imperiais de dominação e controlo, cujos sintomas se manifestam numa vasta gama de ícones – como o Homem-Aranha e a Mulher Maravilha – e práticas culturais – como o vender e amarrar os cativos no campo prisional americano de Guantanamo. O nome de palco de Hito Steyerl – que surge no título da peça –, Andrea, é uma referência ao seu filme anterior, *November* (2004), que conta a história de Andrea Wolf, uma velha amiga de Steyerl, que se juntou ao Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK), tendo desaparecido, presumivelmente assassinada pelas forças de segurança turcas.

Lovely Andrea (2007), takes as its starting point the search for a series of photographs taken in Tokyo around 1987. The photos show the artist herself, depicted in the *nawa-shibari* style: a bondage style depicting half-naked, tied up, women. At present, Japanese bondage is a subgenre of pornography, but the practice developed from the martial arts — namely from *hojojutsu*, the act of using of a rope to capture, transport and torture criminals — only later developing an erotic dimension. In *Lovely Andrea* the practice of bondage is extrapolated into a metaphor for subjection, dependency, and imperial networks of dominance and control, whose symptoms manifest themselves in a wide range of cultural icons — like Spiderman and Wonder Woman — and practices — like in the blind-folding and bounding of captives in the us-detainment camp at Guantanamo Bay. Hito Steyerl's "stage name" Andrea — to which the title of the work refers — is a reference to her earlier film *November* (2004), which tells the story of Andrea Wolf, an old friend of Steyerl's who joined the Kurdistan Workers' Party, or PKK, and ended up murdered by the Turkish security forces.

PUBLICATION

Co-published by the Museu Coleção Berardo and Sternberg Press, *The Reluctant Narrator's* exhibition catalogue includes contributions from all participating artists as well as essays by Erika Balsom, Sladja Blazan, Kerstin Stakemeier, and Ana Teixeira Pinto. The book has two versions, one in Portuguese and the other in English, distributed internationally.

EDUCATIONAL SERVICE

Guided visits and activities for schools and families.

Information and bookings:

T. 213 612 800

servicoeducativo@museuberardo.pt

PUBLICAÇÃO

Coeditado pelo Museu Coleção Berardo e pela Sternberg Press, o catálogo *O Narrador Relutante* inclui contribuições de todos os artistas que participam na exposição, bem como ensaios de Erika Balsom, Sladja Blazan, Kerstin Stakemeier, e Ana Teixeira Pinto. O livro tem duas versões, uma em português outra em inglês, esta distribuída internacionalmente.

SERVIÇO EDUCATIVO

Visitas orientadas e atividades dirigidas a Escolas e Famílias.

Marcações e mais informações:

T. 213 612 800

servicoeducativo@museuberardo.pt

Partilhe a sua visita connosco /
Share your visit with us



#museuberardo

Museu Coleção Berardo

Visitar / Check-in

Mecenas / Sponsor



Tintas Robbialac^{SA}



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA



Museu Coleção Berardo
Arte Moderna e Contemporânea

MUSEU COLEÇÃO BERARDO

Praça do Império

1449-003 Lisboa

T. 213 612 878 / 213 612 913

F. 213 612 570

museuberardo@museuberardo.pt

www.museuberardo.pt



**Associação
de Coleções**



Apoio / Support



BACALHÃ
WINES OF PORTUGAL

Capa / Cover
Kader Attia