

THIS IS A SHOT

Obras da Coleção
de Serralves



Capa Cover: Hito Steyerl, *Abstract*, 2012. Video HD, projeção dupla, cor, som. Ed. 6/7 + 2 AP.
Video HD, double projection, colour, sound. Ed. 6/7 + 2 AP. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2019. Coll. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Acquisition 2019.

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

A exposição *This is a shot* é organizada pela Fundação Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto, com curadoria de Isabel Braga e Joana Valsassina.

Organised by the Serralves Foundation— Museum of Contemporary Art, the *This is a shot* exhibition is curated by Isabel Braga and Joana Valsassina.

THIS IS A SHOT

Obras da Coleção de Serralves

This is a shot apresenta um conjunto de obras da Coleção de Serralves, reunindo aquisições recentes e trabalhos nunca antes expostos no Museu. O título da exposição, que provém da obra *Abstract*, da artista e ensaísta alemã Hito Steyerl (Berlim, Alemanha, 1965), convoca múltiplos significados da palavra “shot” — o enquadramento de uma câmara, o disparo de uma arma, uma oportunidade inesperada, uma investida imediata — como formas de encarar um mundo em mudança.

A importância do pensamento e da prática artística de Steyerl e a sua abordagem de questões políticas e sociais no mundo digital e global tornam pertinente a apresentação deste trabalho, central na construção desta exposição. Partindo da análise dos efeitos da produção massificada das imagens digitais, Hito Steyerl relaciona áreas como a arte, a cultura e a filosofia com a política, a militarização ou o capitalismo, para produzir uma reflexão sobre a realidade contemporânea.

Abstract integra um conjunto de trabalhos nos quais Steyerl reflete sobre a história da sua amiga de infância Andrea Wolf, uma ativista revolucionária que na década de 1990 se juntou ao PKK — Parti Karkerani Kurdistan (Partido dos Trabalhadores do Curdistão) — na luta contra o Estado turco, tendo sido morta em 1998 na região curda de Van. Recorrendo a dois vídeos justapostos, Steyerl constrói uma narrativa não linear, que alterna entre o

local do confronto e imagens de Berlim onde vemos o edifício da multinacional tecnológica Lockheed Martin, fabricante de armas que a Alemanha vende à Turquia. O smartphone, gerador e disseminador de imagens onnipresente no mundo digital contemporâneo, é um elemento central na complexa construção de *Abstract* — Steyerl é simultaneamente autora e participante dos filmes. Quando, por exemplo, a vemos em frente do portão de Brandenburg, em Berlim, de telemóvel nas mãos, ficamos na dúvida: estará a filmar o edifício da Lockheed Martin ou a ver no ecrã o local onde foi capturada a sua amiga guerrilheira? Recorrendo a dois canais de vídeo e à gramática da montagem cinematográfica, Hito Steyerl parte de um acontecimento marcante para relacionar diferentes locais e tempos, texto e imagem, e associar os seus contornos pessoais, políticos, históricos e sociais.

As fotografias da série “Against the Day”, de António Júlio Duarte (Lisboa, 1965), tiradas nos EUA entre 2009 e 2018, compõem uma cartografia deste território, tão presente no nosso imaginário coletivo. Contudo, estas imagens — de cidades, pessoas, interiores, de situações enigmáticas ou de imagens de abandono — afastam-se da fotografia de viagem, possuindo antes um caráter universal. São o estado do mundo, aos olhos do seu autor.

Nuclear Lanterns [Lanternas nucleares], de Ei Arakawa-Nash (Fukushima, Japão, 1977) opõe a fragilidade e a leveza das lanternas japonesas de papel de arroz e bambu à brutalidade letal de acidentes

nucleares como o de Fukushima, cidade natal do artista. A produção de energia em larga escala, como a que se produzia na central nuclear a que este trabalho alude, é uma consequência e uma necessidade que decorre da produção e do consumo massificados.

Na sala seguinte, a instalação de Jean-Luc Moulène (Reims, França, 1955), *Errata* (2002–2012), trata justamente da produção industrial, aludindo também às questões sociais relacionadas com as reivindicações e as lutas dos operários. Moulène interveio na produção das latas da Jumex, uma conhecida marca mexicana de bebidas, retirando-lhes toda informação e pintando algumas com cores provenientes de outros produtos de consumo, como o amarelo da Kodak, o cor-de-rosa da Bic e o azul dos cigarros Gauloises. Por um lado, esta ação revela o interesse de Moulène pelos elementos estéticos envolvidos na produção industrial e pela identidade plástica dos objetos. Por outro, ao transformar o aspeto habitual das latas de sumos Jumex, faz alusão a imagens de produtos industriais alteradas por trabalhadores em greve, que, em sinal de protesto, subverteram a normal utilização das suas máquinas e ferramentas de trabalho.

Thomas Hirschhorn (Berna, Suíça, 1957), cujo trabalho revela preocupações de ordem política e social, aborda em *Pixel-Collages* [Colagens de píxeis] o fenómeno da ocultação do rosto de certas pessoas nos meios de comunicação, por via da pixelização, com o objetivo de proteger a identidade ou de esconder

cenas de extrema violência ou de cariz sexual. Para Hirschhorn, trata-se de uma prática arbitrária, autoritária e censória, já que não decorre de qualquer obrigação legal nem obedece a critérios objetivos sobre o que deve ou não ser mostrado. Além disso, a pixelização de uma imagem confere-lhe veracidade, sendo mais facilmente acolhida pelo público. Nos trabalhos da série *Pixel-Collages*, Hirschhorn usa a pixelização como recurso criativo, obtendo-a através da colagem manual de recortes de revista — com marcas visíveis da técnica usada, como, aliás, é habitual no trabalho do artista. Nestas colagens, ampliadas, o “horrível” fica muitas vezes à vista e as imagens “agradáveis”, como as retiradas de revistas de moda, são pixelizadas.

Através de assemblagens que reconfiguram objetos e materiais mundanos, Inês Brites (Coimbra, 1992) e Mimoso Echard (Alès, França, 1986) exploram dinâmicas de acumulação, circulação e transformação na era da obsolescência programada. Ambas abordam a matéria como campo de experimentação sensorial e simbólica, reconsiderando a sua vulnerabilidade e plasticidade. Enraizadas no quotidiano, as suas práticas traduzem formas de contaminação recíproca entre sistemas humanos e não-humanos.

West [Oeste] (2008), do artista norte-americano Doug Aitken (Redondo Beach, EUA, 1968), é uma grande caixa de luz que conjuga texto e imagem, partindo dos grandes *outdoors* e painéis publicitários luminosos. A paisagem que vemos em *West* é, em grande parte, construída e marcada

pela ação humana, como a de muitas cidades e suas periferias.

Em contraposição à sociedade industrializada e de consumo, *Ylem the Egg* (2022), de Diogo Evangelista (Lisboa, 1984), evoca noções de princípio e origem. Neste vídeo, Evangelista mostra a eclosão de um ovo de emu, uma das maiores aves existentes no planeta, sugerindo-nos, por um lado, o mundo do período jurássico, altura em que terão surgido as primeiras aves, e, por outro, o momento e o impacto do nascimento de um ser vivo, quando pela primeira vez enfrenta o meio exterior. *Ylem* designa a substância primordial a partir da qual, de acordo com algumas teorias, se formaram os elementos originais constituintes do Universo e que, em várias mitologias, é conhecido com “ovo cósmico”.

A natureza é uma referência central nas obras de Maja Escher (Santiago do Cacém, 1990) e Renato Leotta (Turim, Itália, 1982). Maja Escher nasceu e cresceu no litoral alentejano, e a preocupação com a água e com a ecologia é particularmente notória na sua prática artística. Afastando-se do individualismo que caracteriza as sociedades urbanas industrializadas, Escher interessa-se pela comunidade, pela dependência entre os seres vivos, pelos lugares e pelas pessoas, pela partilha de histórias, pelos materiais naturais, como barro, corda, canas, legumes e tecido orgânico. Em *Uma forma elástica, quase vegetal*, a artista dá corpo a um desenho que nos revela o seu universo simultaneamente telúrico e espiritual.

Também Renato Leotta se afasta do ritmo acelerado do mundo da produção e do consumo, trazendo para o seu trabalho a lentidão do sul mediterrânico (passa muito do seu tempo na Sicília), a imersão na natureza meridional e a observação dos seus ciclos, como os das luas ou das marés. *Bassa Marea, Alta Marea* [Maré baixa, maré alta], faz parte de uma série de trabalhos em que Leotta imerge tecidos no mar e os deixa depois secar ao sol. As linhas de sal visíveis nos tecidos constituem registos do movimento das marés e das correspondentes fases da lua, representativos da incerteza da natureza e dos seus ciclos. Em *Eruzione* [Erupção], Leotta evoca os vulcões do sul de Itália, cobrindo um paralelepípedo de madeira com cinzas e lapíli — os fragmentos de rocha expelidos numa erupção vulcânica —, tal como ficam cobertas e enegrecidas as paisagens em redor do vulcão. A matéria natural é transformada pelo artista em matéria poética.

Os trabalhos de Catarina Braga (Guimarães, 1994) e de Olafur Eliasson (Copenhaga, Dinamarca, 1967) abordam também questões ecológicas, mas revestem-se de um cariz mais documental. Catarina Braga recorre a fotografias do Google Earth, que mostra a Floresta Amazónica, no Brasil, durante o verão de 2019, quando a região foi assolada por incêndios devastadores, cuja causa foi associada à destruição da floresta para expansão da pecuária e cultivo de soja. Não terá sido por acaso que a artista imprimiu as imagens em seda, um material orgânico cuja produção implica a morte dos bichos-

-da-seda, já que os seus casulos são fervidos. Este trabalho leva-nos a refletir sobre as causas subjacentes à crise ecológica e sobre a ilusão de distância que sentimos face a acontecimentos que ocorrem longe do local onde habitamos.

No conjunto de fotografias que aqui apresentamos, Olafur Eliasson aborda igualmente a questão ecológica e as alterações climáticas, em particular o degelo dos glaciares. Em 1999, Eliasson fotografou vários glaciares islandeses a partir do ar e chamou a essas fotografias “The glacier series” [A série dos glaciares]. Nessa altura, os glaciares pareceram-lhe eternos, imutáveis, intocáveis. No verão de 2019, vinte anos depois, voltou a fotografar os mesmos glaciares, do mesmo ângulo e à mesma distância. Embora ciente das consequências das alterações climáticas, Olafur Eliasson ficou impressionado com a extensão do degelo, constatando que alguns glaciares quase tinham desaparecido para sempre. A este conjunto de fotografias, que evidencia o resultado desastroso e irreversível da ação humana, chamou *The glacier melt series 2009-2019* [A série do degelo dos glaciares 2009-2019].

A instalação *Can you hear me?* (2018–20) de Nalini Malani (Carachi, Índia indivisa, 1946) ocupa uma das maiores salas da exposição. Artista pioneira da videoarte e do cinema experimental, Malani tem desenvolvido uma prolífica prática multidisciplinar em que explora temas como o conflito e a violência contra a mulher. *Can you hear me?*, que integra nove projeções compostas

por 88 animações digitais, funde texto, imagem e som num ambiente imersivo e em constante mudança. Descrita pela artista como uma “Câmara de Animação”, a instalação evoca o interior da sua mente inquieta, onde pensamentos colidem, se dissolvem e refazem rapidamente. Este fluxo de consciência é replicado em cada animação, composta por citações e desenhos que se diluem uns nos outros, num jogo frenético de riscar e apagar, exprimindo o impulso criativo da artista e a urgência das questões que a atormentam. Embora tenha partido de uma chocante história de violação infantil, Malani cruza referências a diferentes episódios e reflexões, associando o pessoal e o político, o grotesco e o absurdo. Desenhadas com a ponta dos dedos sobre o iPad, as suas animações desenrolam-se pelas paredes da galeria como “graffitis em movimento”, num gesto de protesto, sátira e introspeção.

Os fugazes murais de Nalini Malani encontram eco nas obras de Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015) e David Douard (Perpignan, França, 1983), artistas que exploram de formas muito distintas o caráter gestual e transgressivo da linguagem visual urbana. Nos desenhos da série “Neografitti”, o olhar de Hatherly regressa à rua, 25 anos depois da Revolução que registou em filme, desenho e *décollage*. Utilizando tinta de spray sobre materiais descartados, como envelopes, recibos e fragmentos de jornais, a artista invoca a expressividade da escrita urbana e reforça a dimensão experimental do seu trabalho.

David Douard, que emerge da cena *grafitter* na adolescência, encontra nos interstícios da marginalidade e na “beleza da nossa fealdade” o mote para a sua prática artística. As suas instalações escultóricas, como *O’T (Kappa)* (2022), refletem o fluxo caótico da comunicação digital e o seu confronto com o corpo. Fragmentos de poesia recolhidos online percorrem estes sistemas de contaminação que partilham a lógica viral da internet e integram os nossos “mecanismos de transmissão”: boca, olhos, língua.

A evocação de um corpo latente — virtual, espectral, inerte ou operante — é igualmente reconhecível nas restantes obras apresentadas nesta sala. Em *Slip* (2021), da série “Kita’s World”, Martine Syms (Los Angeles, EUA, 1988) dá vida a uma apresentadora virtual inspirada num programa televisivo dos anos 2000, para investigar as dinâmicas de representação de um mundo hiperdigital. Descrevendo um episódio insólito em que um erro de reconhecimento de voz compromete um e-mail profissional, Kita expõe as tensões e ruídos de comunicação gerados pela dependência quotidiana da tecnologia.

O conjunto de fotografias que compõem *70 mm* (1998), concebido por David Lamelas (Buenos Aires, Argentina, 1946) em colaboração com Hildegard Duane (Los Angeles, EUA, 1950), satiriza os processos de construção da imagem e a sua relação com a realidade, inspirando-se no romance *A Invenção de Morel* de Bioy Casares, no qual a personagem principal se apaixona por uma imagem que pensa ser real. Esta série, que tem como pano de fundo a Casa e o Parque

de Serralves, relaciona-se com o filme de Lamelas gravado no ano seguinte na Alemanha em torno da mesma história. Ao utilizarem técnicas de montagem rudimentares para construir as sequências da sua microficção, os artistas denunciam os mecanismos de encenação e sedução da linguagem mediática e cinematográfica, expondo os códigos narrativos dos meios de comunicação dominantes e o seu potencial ilusório.

A escultura *Fold IV* (2020), de Vera Mota (Porto, 1982), apresenta uma forma rígida e linear, reduzida à essência de um corpo em potência — um traço metálico que parece conter em si o impulso para se erguer ou desdobrar. A obra materializa a tensão entre gesto e matéria, presença e ausência, ensaiando a transferência do movimento de um corpo vivo para um objeto inerte que toma o seu lugar.

Relacionando a repetição do gesto e a dissolução da linguagem, o violento desenho *Ritual* (2021), de Susana Mendes Silva (Lisboa, 1972), resulta de uma performance homónima na qual a artista escreve incessantemente sobre uma folha de papel a frase “my obsession leads to compulsion” [a minha obsessão leva à compulsão], até que não haja mais vestígio das palavras. O seu gesto sísfico, preso num *loop*, remete para comportamentos suspensos no limiar entre corpo e mente, *ímpeto* e castigo.

No extremo oposto do percurso, inscrito nas paredes do museu, o poema visual *Poems of Problems* (2019) de Horácio Frutuoso (Porto,

1991) une as pontas da exposição, anunciando os desdobramentos da palavra que pontuam todo o trajeto expositivo. Num entrosamento entre visualidade e emotividade, escrita e pintura, o artista pinta cuidadosamente cada letra deste abecedário quebrado que, apesar do rigoroso desenho tipográfico, deixa transparecer os desvios naturais da manualidade.

Em *Between Heaven and Hell* [Entre o Céu e o Inferno] (2012), Rashid Johnson (Chicago, EUA, 1977) dispõe, sobre um painel de madeira queimada coberto de sabão preto e cera, objetos carregados de referências culturais e históricas que convocam reflexões sobre raça, resistência e identidade afroamericana. Exemplares do livro *The Rage of a Privileged Class* de Ellis Cose, a capa de um disco de Oscar Brown Jr. — cujo título dá nome à instalação — e uma concha de ostra coberta com manteiga de karité criam um sistema simbólico denso e ambíguo. Esta última remete para uma célebre frase da escritora Zora Neale Hurston: “Não choro diante do mundo, estou demasiado ocupada a afiar a minha faca de ostras.” Ao evocar figuras tutelares da literatura e da música afroamericanas e recorrer a produtos tradicionalmente utilizados por comunidades negras, como o sabão preto e a manteiga de karité — símbolos de cura, autocuidado e pertença cultural —, Johnson ativa um campo de tensões onde cruza memória pessoal e coletiva, vestígios de feridas históricas e estratégias de sobrevivência.

As obras *Por um fio* (série “Fotopoemação”) (1976–2010), de Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália,

1942), e *Cruzeiro do Sul* (2022), de Marlon de Azambuja (Santo António da Patrulha, Brasil, 1978), associam identidade e deslocação. A icônica fotografia de Maiolino traça o mapa emocional do seu percurso de vida, unindo as bocas de três gerações de mulheres com diferentes origens — Equador, Itália e Brasil. Mãe, artista e filha surgem ligadas *por um fio*, símbolo ambivalente da fragilidade e resistência das raízes culturais, da história oral e de uma herança familiar marcada por sucessivos movimentos migratórios. Examinando desdobramentos do colonialismo na dialética entre o corpo e o espaço, Marlon de Azambuja desafia o visitante a interagir com a escultura de betão que posiciona no chão, invertendo a sua perspectiva e orientando o olhar para sul, como forma de questionar a visão hegemónica do mundo imposta pelo Ocidente.

Os trabalhos de Mark Bradford (Los Angeles, EUA, 1961), Antonio Tarsis (Salvador, Brasil, 1995) e Maurizio Cattelan (Pádua, Itália, 1960) refletem o impacto do poder económico sobre o mundo material e a esfera social. Bradford apropria-se de anúncios publicitários encontrados nas ruas de Los Angeles ostentando frases predatórias como as que se repetem em *Mirror Mirror* (2023): “Sexy Cash We Buy Houses Ugly-Nice-Old-New” [Dinheiro Sexy Compramos Casas Feias-Bonitas-Velhas-Novas]. Mensagens deste tipo, frequentemente associadas a serviços especulativos e de crédito fácil, invadem o espaço público, explorando as vulnerabilidades das comunidades mais pobres, numa altura em que se acentuam as desigualdades sociais.

As densas colagens do artista refletem a pressão económica sobre a paisagem urbana, a identidade coletiva e a vida em sociedade.

Antonio Tarsis desenvolve também a sua prática a partir da recolha e reconfiguração de materiais encontrados no espaço urbano, como caixas de fósforos descartadas — objetos baratos e frágeis, frequentemente associados a contextos de pobreza e exclusão. Estes modestos objetos são reconsiderados em assemblagens que registam as suas subtis variações de cor e forma, relembrando a fragilidade da cultura material e redefinindo o seu lugar na memória visual, social e afetiva. Já Maurizio Cattelan adota uma abordagem provocadora e satírica às convenções do mundo da arte e aos sistemas de valor contemporâneos. Com *Bread* (2022), um ostentoso livro constituído por 100 notas de um dólar, o artista propõe uma reflexão irónica sobre o estatuto e a perceção de valor do dinheiro físico numa era dominada pela proliferação de criptomoedas e de fluxos de circulação digital, com implicações significativas no mercado da arte e na economia global.

Movendo-se entre a distopia e a resistência, o corpo e a tecnologia, o mito e a memória, o poético e o político, a exposição atravessa um mundo em mudança, em que a realidade é permanentemente contestada. *This is a shot* é simultaneamente um confronto e um desafio — a olhar, a resistir e a reinventar o presente.

THIS IS A SHOT

Works from the Serralves Collection

This is a shot presents a group of works from the Serralves Collection, bringing together recent acquisitions and works not yet shown in the Museum. The title of the exhibition, taken from the work *Abstract* by the German artist and essayist Hito Steyerl (Berlin, Germany, 1965), evokes multiple meanings of the word 'shot'—the framing of a camera, the firing of a gun, an unexpected opportunity, an urgent endeavour—as ways of facing a changing world.

The importance of Steyerl's thought and artistic practice and her approach to political and social questions in the digital and global world make it pertinent to present this work, which is central to the very construction of this exhibition. Based on her analysis of the effects of mass production of digital images, Hito Steyerl relates areas such as art, culture and philosophy to politics, militarisation and capitalism, in order to produce a reflection on contemporary reality.

Abstract is part of a series of the works in which Steyerl reflects on the story of her childhood friend Andrea Wolf, a revolutionary activist who, in the 1990s, joined the PKK—Parti Karkerani Kurdistan (Kurdistan Workers' Party)—in its struggle against the Turkish State and was killed in the Kurdish region of Van in 1998. Using two juxtaposed videos, Steyerl conceives a non-linear narrative that alternates between the place of confrontation and images of Berlin, in which we can see the building of the technological multinational

Lockheed Martin, which manufactures the arms that Germany sells to Turkey. The smartphone, an omnipresent generator and disseminator of images in the contemporary digital world, is a central element in the complex construction of *Abstract*—Steyerl is both the author and a participant in the videos. When, for example, we see her standing in front of the Brandenburg Gate, in Berlin, holding her phone, we are left wondering: is she filming the Lockheed Martin building or watching on the screen footage of the place where her guerrilla friend was captured? Resorting to two video channels and the grammar of cinematic language, Hito Steyerl draws on a significant event to relate different times and places, text and image, and associate its personal, political, historical and social implications.

The photographs from the series 'Against the Day', by António Júlio Duarte (Lisbon, Portugal, 1965), taken in the United States between 2009 and 2018, compose a cartography of this territory, which is such a major part of our collective imagination. However, these images—of cities, people, interiors, enigmatic situations or images of abandonment—are far from travel photographs, displaying instead a universal character. They are the state of the world, in the eyes of their author.

Nuclear Lanterns, by Ei Arakawa-Nash (Fukushima, Japan, 1977), contrasts the fragility and lightness of Japanese lanterns made from rice paper and bamboo with the lethal brutality of nuclear accidents like the one that occurred in Fukushima, the artist's

hometown. The large-scale production of energy, such as that produced at the nuclear power station alluded to in this work, is both a consequence and a necessity of mass production and consumption.

In the next room, the installation by Jean-Luc Moulène (Reims, France, 1955), *Errata* (2002–2012), relates precisely to industrial production, also referring to social questions related with workers' demands and struggles. Moulène intervened in the production of cans of Jumex, a well-known beverage brand in Mexico, removing all the information from them and painting some with colours originating from other consumer products, such as the yellow from Kodak, the pink from Bic and the blue from Gauloises cigarette packets. On the one hand, this action reveals Moulène's interest in the aesthetic elements involved in industrial production and in the artistic identity of objects. On the other, by transforming the customary appearance of Jumex juice cans, the artist alludes to images of industrial products changed by workers on strike who, as a sign of protest, subverted the normal use of their working machinery and tools.

Inês Brites (Coimbra, Portugal, 1992) and Mimosa Echard (Alès, France, 1986) create assemblages that reconfigure everyday objects and materials, exploring processes of accumulation, circulation, and transformation in the age of planned obsolescence. Both approach matter as a field of sensory and symbolic experimentation, reconsidering its vulnerability and plasticity. Grounded in everyday

life, their practices express forms of reciprocal contamination between human and non-human systems.

In 'Pixel-Collages', Thomas Hirschhorn (Berne, Switzerland, 1957), whose work reveals concerns of a political and social nature, considers the way in which the faces of certain people are concealed in the media, through pixelisation, with the aim of protecting their identity or concealing scenes of extreme violence or of a sexual nature. For Hirschhorn, this is an arbitrary, authoritarian and censorial practice, since there is no legal reason or any objective criterion to decide what should or should not be shown. Furthermore, the pixelisation of an image affords it a certain veracity, making it more easily accepted by the public. In his works from the series 'Pixel-Collages', Hirschhorn uses pixelisation as a creative resource, obtaining it through the manual collage of magazine clippings—with visible marks of his technique, as is, in fact, a customary feature of the artist's work. In these enlarged collages, the 'horrible' is often in full view while 'pleasant' images, like the ones taken from fashion magazines, are pixelised.

West (2008), by the American artist Doug Aitken (Redondo Beach, USA, 1968), is a large light box that joins together text and image, based on the large, illuminated billboards of outdoor advertising. The landscape that we see in *West* is almost entirely constructed and marked by human action, like that of many cities and their peripheries.

In contrast to the industrialised consumer society, *Ylem the Egg* (2022),

by Diogo Evangelista (Lisbon, Portugal, 1984), evokes the beginning and the notion of origin. In this video, Evangelista shows the hatching of an emu egg, one of the largest birds on the planet, suggesting, on one hand, the world of the Jurassic period, when the first birds appeared, and, on the other, the moment and impact of the birth of a living being when facing the outside world for the first time. *Ylem* designates the primordial substance from which, according to some theories, the original constituent elements of the Universe were formed, and which, in various mythologies, is known as the 'cosmic egg'.

Nature is a central reference in the works of Maja Escher (Santiago do Cacém, Portugal, 1990) and Renato Leotta (Turin, Italy, 1982). Maja Escher was born and raised in the coastal area of the Alentejo, and her concern with water and ecology is particularly evident in her artistic practice. Eschewing the individualism that is characteristic of industrialised urban societies, Escher is interested in community, in the interdependence between living beings, places and people, in storytelling, and in natural materials, such as clay, rope, canes, vegetables and organic tissue. In *Uma forma elástica, quase vegetal* [An elastic, almost vegetal form], the artist creates a drawing that reveals her unique universe, simultaneously earthly and spiritual.

Renato Leotta also moves away from the fast pace of the world of consumption and production, bringing to his work the gentler pace of life in the Southern Mediterranean (he spends most of

his time in Sicily), the immersion in the landscape of the south and the observation of its cycles, such as the phases of the moon or tides. *Bassa Marea, Alta Marea* [Low tide, High tide] is part of a series of works in which Leotta immerses fabrics in the sea and then leaves them to dry in the sun. The lines of salt that are left on the fabrics are records of the movement of the tides and the corresponding phases of the moon, representative of the uncertainty of Nature and its cycles. In *Eruzione* [Eruption], Leotta evokes the volcanoes of Southern Italy, covering a block of wood with ashes and lapilli—the fragments of rock expelled in a volcanic eruption—just as the landscapes around the volcano are covered and blackened. The artist transforms natural matter into poetic matter.

The works of Catarina Braga (Guimarães, Portugal, 1994) and Olafur Eliasson (Copenhagen, Denmark, 1967) also touch upon ecological matters, although they adopt a more documentary approach to these questions. Catarina Braga resorts to photographs from Google Earth, which show the Amazon Rainforest in Brazil during the summer of 2019, when the region was devastated by wildfires, caused by the destruction of the forest for the expansion of livestock farming and soya bean cultivation. It is not by chance that the artist printed her images on silk, an organic material whose production implies the death of the silkworms, once their cocoons are boiled. This work proposes a reflection around the underlying causes of the ecological crisis and the illusion of distance that we feel in relation to

events that occur far from the place where we live.

In the set of photographs presented here, Olafur Eliasson also approaches the question of ecology and climate change, in particular the melting of glaciers. In 1999, Eliasson photographed several Icelandic glaciers from the air and called these photographs 'The glacier series'. At that time, the glaciers seemed to him to be eternal, unchangeable, untouchable. Twenty years later, in the summer of 2019, he returned to photograph the same glaciers from the same angle and the same distance. Although he was well aware of the consequences of climate change, Olafur Eliasson was profoundly impressed by the extent of the melting, noting that some glaciers had almost disappeared forever. He called this set of photographs showing the disastrous and irreversible result of human action 'The glacier melt series 1999/2019'.

The installation *Can you hear me?* (2018–20) by Nalini Malani (Karachi, Undivided India, 1946) occupies one of the largest rooms of the exhibition. A pioneering artist in the field of video art and experimental cinema, Malani has developed a prolific multidisciplinary practice in which she explores themes such as conflict and violence against women. *Can you hear me?*, which includes nine projects composed of 88 digital animations, merges text, image and sound in a constantly changing immersive environment. Described by the artist as an 'Animation Chamber', the installation evokes the inside of her restless mind, where thoughts collide, dissolve and are

quickly redrawn. This stream of consciousness is replicated in each animation, composed of quotes and drawings that blend into each another, in a frantic game of scribbling and erasing, expressing the artist's creative impulse and the urgency of the issues that torment her. Although she began this work based on a shocking story of child rape, Malani cross references different episodes and reflections, associating the personal and the political, the grotesque and the absurd. Drawn with her fingertips on an iPad, her animations spread across the walls of the gallery like 'graffiti in motion', in a gesture of protest, satire and introspection.

The fleeting murals of Nalini Malani are echoed in the works of Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisbon, Portugal, 2015) and David Douard (Perpignan, France, 1983), two artists who explore the gestural and transgressive nature of urban visual language in quite distinct ways. In the drawings of the 'Neografitti' series, Hatherly's gaze returns to the street, 25 years after the Revolution that she recorded on film, in drawings and *décollages*. Using spray paint on discarded materials, such as envelopes, receipts and fragments from newspapers, the artist invokes the expressiveness of urban writing and reinforces the experimental dimension of her work.

David Douard, who emerged from the graffiti scene as a teenager, finds in the interstices of marginality and in the 'beauty of our ugliness' the motto for his artistic practice. His sculptural installations, such as *O'T (Kappa)* (2022), reflect the chaotic flow of digital

communication and its confrontation with the body. Fragments of poetry gathered online flow through these systems of contamination that share the viral logic of the internet and integrate our 'mechanisms of transmission': mouth, eyes, tongue.

The evocation of a latent body—virtual, spectral, inert or operative—can also be recognised in the other works presented in this room. In *Slip* (2021), from the series 'Kita's World', Martine Syms (Los Angeles, USA, 1988) brings to life to a virtual TV host inspired by a show from the 2000s, looking into the dynamics of representation in a hyper-digital world. Describing an unusual episode in which a voice recognition error compromises a professional e-mail, Kita exposes the communication tensions and glitches generated by our everyday dependence on technology.

The set of photographs that compose *70 mm* (1998), conceived by David Lamelas (Buenos Aires, Argentina, 1946) in collaboration with Hildegard Duane (Los Angeles, USA, 1950), play on the construction of images and their relationship with reality, drawing on Bioy Casares' novel *The Invention of Morel*, in which the main character falls in love with an image that he thinks is real. This series, which has the Serralves Villa and Park as its backdrop, is related to the film that Lamelas shot in the following year in Germany around the same topic. By using rudimentary editing techniques to construct the sequences of their microfiction, the artists denounce the staging and seduction mechanisms of mediatic and cinematographic

language, exposing the narrative codes of mainstream media and their deceptive potential.

The sculpture *Fold IV* (2020), by Vera Mota (Porto, Portugal, 1982), presents a rigid and linear form, reduced to the essence of a body in potency—a metal rod that seems to contain within itself the impulse to rise or unfold. The work embodies the tension between gesture and matter, presence and absence, attempting to transfer the movement of a living body to an inert object which takes its place.

Relating the repetition of the gesture and the dissolution of language, the violent drawing *Ritual* (2021), by Susana Mendes Silva (Lisbon, Portugal, 1972), results from a homonymous performance, in which the artist repeatedly writes the phrase 'my obsession leads to compulsion' on a sheet of paper until there are no more traces of the words. Her Sisyphean gesture, caught in a loop, refers to behaviour patterns suspended on the threshold between body and mind, impulse and punishment.

At the opposite end of the visitors' path, written on the museum walls, the visual poem *Poems of Problems* (2019) by Horácio Frutuoso (Porto, Portugal, 1991) ties together the two ends of the show, pointing to the multiple uses of language throughout the exhibition. In an interplay between visibility and emotion, writing and painting, the artist carefully paints each letter of this broken alphabet which, despite its rigorous typographical design, reveals the natural deviations of manual craft.

In *Between Heaven and Hell* (2012), Rashid Johnson (Chicago, USA, 1977) arranges objects laden with cultural and historical references on a burnt wood panel covered with black soap and wax, evoking reflections about race, resistance and Afro-American identity. Copies of the book *The Rage of a Privileged Class* by Ellis Cose, the cover of a record by Oscar Brown Jr.—which lends its title to the installation—and an oyster shell covered with shea butter create a dense and ambiguous symbolic system. The latter refers to a famous quote by Zora Neale Hurston: ‘No, I do not weep at the world, I am too busy sharpening my oyster knife.’ By evoking leading figures from Afro-American literature and music and making use of products traditionally used by black communities, such as black soap and shea butter—symbols of healing, self-care and cultural belonging—Johnson activates a field of tensions where personal and collective memory, traces of historical wounds and survival strategies intersect.

The works *Por um fio* [By a thread] (from the series ‘Fotopoemação’) (1976–2010), by Anna Maria Maiolino (Scalea, Italy, 1942), and *Cruzeiro do Sul* [Southern Cruise] (2022), by Marlon de Azambuja (Santo António da Patrulha, Brazil, 1978), associate identity and displacement. Maiolino’s iconic photograph traces the emotional map of her life journey, joining together the mouths of three generations of women from different origins—Ecuador, Italy and Brazil. Mother, artist and daughter appear connected by a thread, an ambivalent symbol of the fragility and resistance of cultural roots,

oral history and a family legacy marked by successive migratory movements. Examining the offshoots of colonialism in the dialectics between body and space, Marlon de Azambuja challenges visitors to interact with the concrete sculpture placed on the floor, inverting their perspective and directing their gaze towards the south, as a way of questioning the hegemonic vision of the world imposed by the West.

The works by Mark Bradford (Los Angeles, USA, 1961), Antonio Tarsis (Salvador, Brazil, 1995) and Maurizio Cattelan (Padua, Italy, 1960) reflect the impact of economic power on the material world and the social sphere. Bradford appropriates advertisements that he finds in the streets of Los Angeles displaying predatory phrases such as the ones repeated in *Mirror Mirror* (2023): ‘Sexy Cash We Buy Houses Ugly-Nice-Old-New’. Messages such as this, frequently associated with speculative services and easy credit, invade the public space, exploiting the vulnerabilities of the poorest communities, at a time when social inequality is deepening. The artist’s dense collages reflect the economic pressure on the urban landscape, collective identity and life in society.

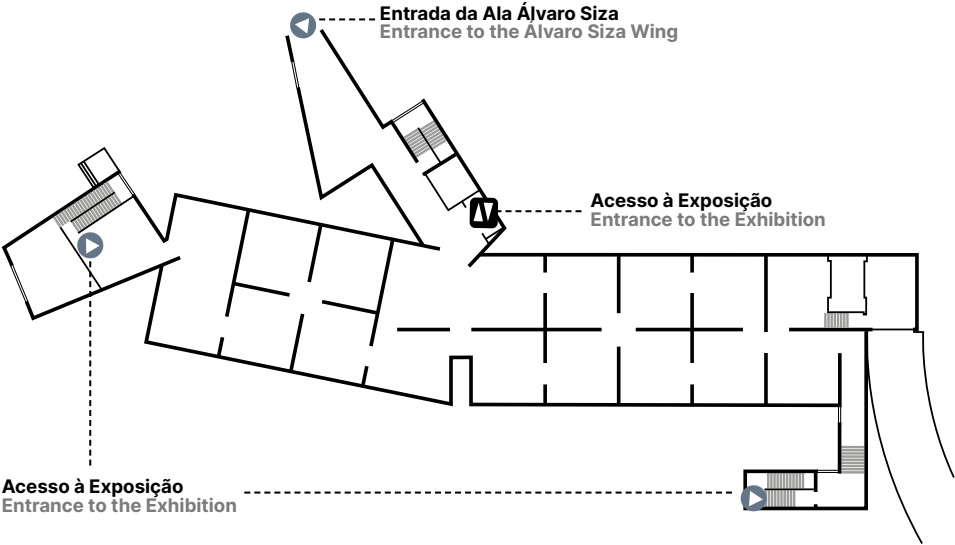
Antonio Tarsis also develops his practice by collecting and reconfiguring materials found in the urban space, such as discarded matchboxes—cheap and fragile objects, frequently associated with contexts of poverty and exclusion. These modest objects are reconsidered in assemblages that record their subtle variations in colour and shape, reminding us of the fragility

of material culture and redefining their place in our visual, social and affective memory. In contrast, Maurizio Cattelan adopts a provocative and satirical approach to the conventions of the art world and to our contemporary value systems. With *Bread* (2022), an ostentatious book consisting of 100 one-dollar notes, the artist proposes an ironic reflection on the value and perception of physical money in an era dominated by the proliferation of cryptocurrency and digital circulation flows, with significant implications for the art market and the global economy.

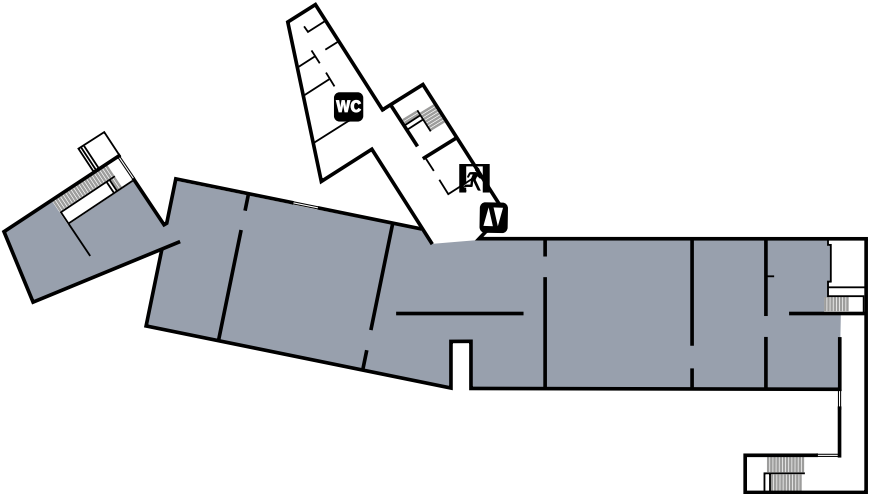
Moving between dystopia and resistance, myth and memory, the body and technology, the poetic and the political, the exhibition crosses a world where reality is permanently contested. *This is a shot* is simultaneously a confrontation and a challenge—to look, resist and reimagine the present.

Isabel Braga and Joana Valsassina

PISO DE ENTRADA DA ALA ÁLVARO SIZA
ÁLVARO SIZA WING ENTRANCE FLOOR



PISO INFERIOR DA ALA ÁLVARO SIZA
ÁLVARO SIZA WING LOWER FLOOR



LISTA DE ARTISTAS

ARTISTS LIST

Doug Aitken
Patrícia Almeida
Ei Arakawa-Nash
Marlon de Azambuja
Mark Bradford
Catarina Braga
Inês Brites
Maurizio Cattelan
Mattia Denisse
David Douard
David Lamelas & Hildegarde Duane
António Júlio Duarte
Mimosa Echard
Olafur Eliasson
Maja Escher
Diogo Evangelista
Horácio Frutuoso
Ana Hatherly
Thomas Hirschhorn
Rashid Johnson
William Kentridge
Renato Leotta
Anna Maria Maiolino
Nalini Malani
Vera Mota
Jean-Luc Moulène
Susana Mendes Silva
Hito Steyerl
Martine Syms
Antonio Tarsis

VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h – 13h e 14h30 – 17h)

Minimum two-week advance booking is required.
For further information and booking, please contact (Monday to Friday, 10 am – 1 pm and 2:30 pm – 5 pm)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt

Tel. (linha direta direct line): 226 156 546

Tel: 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional. Calls to the national landline network.

Marcações online em Online booking at www.serralves.pt

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

loja.online@serralves.pt

www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

BAR

Onde pode fazer uma pausa acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após a visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

INFORMAÇÕES E HORÁRIOS: INFORMATION AND OPENING HOURS:

www.serralves.pt/visitar-serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto — Portugal

serralves@serralves.pt

Linha geral General lines:

(+351) 808 200 543

(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional.

Calls to the national landline network.

www.serralves.pt

 [/fundacao_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.youtube.com/fundacaoserralves)

 [/serralves](https://twitter.com/serralves)