

**Os dias  
em que  
as corujas  
caíram  
do céu**

Os	The
dias	days
em que	when
as corujas	owls had
caíram	fallen from
do	the
céu	sky

Elaine Tedesco  
Marina Polidoro  
(org) (ed.)

**Artistas Artists**

Cesar Baio

Clarissa Daneluz

Eduardo Montelli

Flavya Mutran

Juliana Angeli

Joana Burd

Leo Caobelli

Letícia Bertagna

Livia Auler

Michel Zózimo

Raquel Stolf

# UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

## INSTITUTO DE ARTES

### Diretor

Raimundo José Barros Cruz

### Vice-Diretora

Daniela Pinheiro Machado Kern

## Departamento de Artes Visuais

### Chefe

Jéssica Araújo Becker

### Chefe-substituta

Camila Monteiro Schenkel

## Programa de Pós Graduação em Artes Visuais

### Coordenadora

Teresinha Barachini

### Coordenadora Substituta

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

### Organização

Elaine Tedesco

Marina Polidoro

### Tradução

Ricardo Romanoff

Alessandra Bochio e Elaine Foltran

### Capa e Projeto Gráfico

Laboratório de Imagem e Tecnologia (Lit-UFRGS)

### Imagem da capa e Ensaio visual

Ínfimo (2021), de Gabriela Berghahn

### Editoração

Leonardo Mafra (Bolsista Proplan-UFRGS)

Gabriela Berghahn

© dos textos e imagens: dos autores.

Esta edição de 2022 está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0), os termos podem ser verificados aqui:

[https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.pt_BR)





# Contents

<b>Navigating the poetic enigma</b> , <i>Maria Amélia Bulhões Garcia</i> . . . . .	10
<b>The days when owls had fallen from the sky</b> . . . . .	14
<b>lacuna project [aerial listening]</b> , <i>Raquel Stolf</i> . . . . .	16
<b>The_automatas.web</b> , <i>Joana Burd</i> . . . . .	34
<b>Padrões Anômalos - Estudo 1</b> , <i>Cesar Baio</i> . . . . .	44
<b>Res_Publicae</b> , <i>Flavya Mutran</i> . . . . .	46
<b>Magnetica (S_01 EP_01)</b> , <i>Leo Caobelli</i> . . . . .	68
<b>To Barbara</b> , <i>Livia Auler</i> . . . . .	80
<b>We are making art</b> , <i>Eduardo Montelli</i> . . . . .	96
<b>Apepê</b> , <i>Juliana Angeli</i> . . . . .	112
<b>A face asks for contact</b> , <i>Clarissa Daneluz</i> . . . . .	122
<b>Here adrift</b> , <i>Letícia Bertagna</i> . . . . .	132
<b>The blue night of Funes</b> , <i>Michel Zózimo</i> . . . . .	142
<b>Drea<sub>m</sub></b> , <i>Elaine Tedesco e Marina Polidoro</i> . . . . .	162
<b>Production of presence and digital image: critical perspectives</b> , <i>Alessandra Bochio</i> . . . . .	178
<b>The Wrong Biennale</b> . . . . .	186
<b>Minibios</b> . . . . .	192

# Sumário

<b>Navegando no enigma poético, <i>Maria Amélia Bulhões Garcia</i></b> . . . . .	8
<b>Os dias em que as corujas caíram do céu</b> . . . . .	12
<b>projeto lacuna [escuta aérea], <i>Raquel Stolf</i></b> . . . . .	16
<b>As_automatas.web, <i>Joana Burd</i></b> . . . . .	34
<b>Padrões Anômalos - Estudo 1, <i>Cesar Baio</i></b> . . . . .	44
<b>Res_Publicae, <i>Flavya Mutran</i></b> . . . . .	46
<b>Magnetica (S_01 EP_01), <i>Leo Caobelli</i></b> . . . . .	68
<b>Para Barbara, <i>Lívia Auler</i></b> . . . . .	80
<b>We are making art, <i>Eduardo Montelli</i></b> . . . . .	96
<b>Apepê, <i>Juliana Angeli</i></b> . . . . .	112
<b>Um rosto pede contato, <i>Clarissa Daneluz</i></b> . . . . .	122
<b>Aqui à deriva, <i>Letícia Bertagna</i></b> . . . . .	132
<b>A noite azul de Funes, <i>Michel Zózimo</i></b> . . . . .	142
<b>Sonho, <i>Elaine Tedesco e Marina Polidoro</i></b> . . . . .	154
<b>Produção de presença e imagem digital: perspectivas críticas, <i>Alessandra Bochio</i></b> . . . . .	170
<b>The Wrong Biennale</b> . . . . .	186
<b>Minibios</b> . . . . .	192

# Navegando no enigma poético

Maria Amelia Bulhões

O catálogo é um documento que nos informa e mantém a memória de uma exposição. Neste caso, “Os dias em que as corujas caíram do céu”, mostra on-line com curadoria de Elaine Tedesco e Marina Polidoro. Seu curioso título remete a um texto de Philip K. Dick, em que apresenta um panorama distópico do futuro, quando a vida na Terra desaparece, com a extinção gradativa das espécies, o que as curadoras conectam com a contagem diária de mortos da Covid-19. A exposição remete, também, para as angústias da impossibilidade de dormir que faz parte desse nosso angustiante tempo. Curioso e misterioso, este título nos convida a penetrar no labirinto de signos e significados das obras apresentadas.

As inúmeras possibilidades de leitura contidas nesta curadoria nos desafiam a buscar caminhos interpretativos, frestas de algo que talvez só exista em nossa imaginação. A partir deste eixo, vão se construindo narrativas de escutas e silêncios, que nos colocam frente à pluralidade do digital que flui nas redes on-line, conectando computadores, tablets e celulares, e outras mídias eletrônicas. Os artistas convidados nos apresentam formas de escrever novas cartas, de assumir múltiplas sexualidades, de reagir à superexposição dos rostos e dos corpos, de construir memórias, de buscar identidades nas imagens, de andar no contrafluxo, de encarar o descarte acelerado das tecnologias digitais. Ao mergulhar em cada obra, aceitamos as incertezas de uma reflexão sobre nossa sociedade nos dias de pandemia e naqueles que ainda virão.

Nesta exposição complexa e cifrada, não busque respostas, encare-a como um dispositivo para nos tirar do conforto de nossas certezas, pois de forma poética ela nos joga no epicentro do mundo contemporâneo. Os mistérios se refazem na luz fugidia das telas e das imagens que se movimentam ao contato do mouse ou dos nossos dedos. Bora navegar.

Nesta apresentação, além de convidar a todos para embarcarem em uma aventura, manifesto minha alegria de ver a ebulição desta produção digital no Instituto de Artes da UFRGS e sua inserção nos circuitos artísticos on-line. As práticas acadêmicas precisam estar em todos os lugares, elas são parte de nossa sociedade e dela devem dar conta. Parabéns a todos os envolvidos por esta competente e bela iniciativa.

‘☉,☉’

▼

# Navigating the poetic enigma

Maria Amelia Bulhões

A catalog is a document that informs us and preserves the memory of an exhibition. In this case, *The Days When Owls Fell From The Sky*, an online show curated by Elaine Tedesco and Marina Polidoro. Its curious title refers to a text in which Philip K. Dick presents a dystopian panorama of the future when life on Earth has disappeared through a gradual extinction of species, which the curators associate with the daily count of Covid-19 deaths. The exhibition also refers to the anguishing impossibility of sleep that is part of our distressing time. Peculiar and mysterious, the title invites us to penetrate the labyrinth of signs and meanings of the works presented in the exhibition.

The countless possibilities of interpretations offered by the curators challenge us to seek paths and cracks of something that maybe exists only in our imagination. The exhibition builds narratives of listening and silences from this axis, placing us in front of the digital plurality that flows online, connecting computers, tablets, cell phones, and other devices. The artists show us ways to write new letters, assume multiple sexualities, react to overexposed faces and bodies, build memories, seek identities in images, walk in the opposite direction, and face the accelerated disposal of digital technologies. By diving into each work, we accept the uncertainties of reflections on our society in pandemic days and those yet to come.

In this complex and encrypted exhibition, you should not look for answers. Face it as a device to take us out of our comfortable certainties because it throws us at the epicenter of the contemporary world in a poetic way. Mysteries are remade in the fleeting light of canvases and images moving while touched by the mouse cursor or our fingers. Let's navigate.

In this presentation, in addition to inviting everyone to go onboard an adventure, I express my joy at seeing the ebullition of this digital production by the UFRGS Institute of Arts and its insertion in online art circuits. Academic practices need to be everywhere; they are part of our society and should address it. Congratulations to all involved in this competent and beautiful initiative.



# Os dias em que as corujas caíram do céu

Sempre dependentes de eletricidade, emitem luz e calor, atraem-nos. Quando móveis e portáteis são ergonômicos e mudam nossos gestos, tornam-se próteses. Conformados em molduras retangulares, herdaram o passado das telas de pintura e apresentam-se como janelas relacionais. Eles estão ligados como pontos luminosos nos limites da rede: as constelações panópticas às quais nos rendemos.

Olho no olho já não vivenciamos, apenas, olhares indiretos, em delay, e já nos habituamos ao som metálico das caixas de som e microfones. Nestes tempos pandêmicos, vivendo o caos dos sistemas de saúde — intensificado pela ausência de políticas públicas — que desvela os imensos males sociais, o sono é inexistente ou em excesso, não chegou e já se foi, para alguns é um estado arrastado. O sono é a última fronteira, como escreveu Jonathan Crary (em “24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono”). Sob o céu noturno, para o corpo que dorme e escapa das luzes, viva pode ser a vontade de mergulhar na escuridão do sono profundo, mas isso não é para todos.

É preciso desejar, não apenas celebrar a alucinação da presença. Desejar, superar o desamparo e a vulnerabilidade do vício de ser sempre levado para os dispositivos. No looping dos dias, imerso nesta economia de atenção, Os dias em que as corujas caíram do céu é uma exposição na Plataforma Verter e um Pavilhão para a The Wrong Biennale. São apresentados trabalhos realizados especialmente para a exposição ou adaptados para o meio, que abordam criticamente o contexto atual, relacionando dispositivos e redes digitais, espaços de controle, agenciamentos transmídia, possibilidades de fuga, de sono e sonho.

O título da exposição é uma apropriação de um trecho do livro “Androides sonham com ovelhas elétricas?”, de Philip K. Dick, na tradução de Ronaldo Bressane. O livro conta a história de um caçador de androides em uma Terra devastada, coberta por poeira radioativa, e foi adaptado para o cinema como “Blade Runner”. Livro e filme fazem parte do imaginário distópico sobre as tecnologias e os rumos da vida na Terra. O trecho completo, lido no contexto da pandemia de Covid-19, ensejou-nos a uma relação com as contagens diárias dos contaminados e mortos em decorrência da doença, além da catástrofe ambiental que completa o contexto atual.

“Por um longo tempo,  
ele permaneceu fitando a coruja que dormitava no poleiro.  
Mil pensamentos  
vieram à sua mente,  
pensamentos sobre a guerra,  
sobre os dias em que as corujas caíram do céu;  
lembrou-se de como,  
em sua infância,  
descobria-se que uma espécie após a outra era declarada extinta,  
e como isso era publicado  
todo dia nos jornais —  
raposas uma manhã,  
texugos na outra,  
até que as pessoas parassem de ler sobre  
os incessantes necrológios de animais”

‘☉,☉’

# The Days When Owls Had Fallen from the Sky

Always dependent on electricity, emitting light and heat, they attract us. If they are portable and ergonomic, they change our gestures, thus becoming our prostheses. Designed as rectangular frames, they inherit the past of painting canvases and present themselves as relational windows. They connect like luminous nodes at the borders of a vast network — as a panoptic constellation to which we surrender.

We hardly look eye to eye. Mainly we look indirectly and delayed at each other. We have almost got used to the metallic sound of speakers and microphones. In pandemic times, living the health systems' chaos — intensified by the absence of public policies — that unveils immense social ills, sleep is non-existent or excessive. It has not come and is already gone. For some people, it is an unwieldy sensation. Sleep is the last frontier, as wrote Jonathan Crary in *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Under the night sky, the desire to dive into the darkness of deep sleep may be vivid for those bodies able to sleep and escape the lights, but this is not for everyone.

Desire is needed, instead of only celebrating the hallucination of presence. We need to desire and surpass the addiction helplessness and vulnerability of being dragged by devices. In our daily loop, immersed in this economy of attention, *The Days When Owls Had Fallen from the Sky* is a Pavilion proposal for *The Wrong Biennale*. It presents ten propositions developed by artists that critically address our contemporary context, approaching devices and digital networks, spaces of control, trans-media, as well as escape, sleep, and dream possibilities.

The exhibition title is an excerpt from *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, by Philip K. Dick. The book — later adapted to *Blade Runner* — tells the story of an android hunter in a wasteland covered by radioactive dust. Both the book and the movie are dystopic views on technology and the future of life on Earth. The complete fragment read in the context of the Covid-19 pandemic it reminds us of the infection and death tolls, in addition to our environmental catastrophe.

“For a long time  
he stood gazing at the owl, who dozed on its perch.  
A thousand thoughts came into his mind,  
thoughts about the war,  
about the days when owls had fallen from the sky;  
he remembered  
how in his childhood  
it had been discovered that  
species upon species had become extinct and  
how the ‘papes had reported it each day —  
foxes one morning,  
badgers the next,  
until people had stopped reading  
the perpetual animal obits.”

∇ ∙ ∙ ∙ ∙

Raquel  
**Stolf**



**projeto lacuna**  
**[escuta aérea]**

projeto lacuna [escuta aérea]

silêncios submersos: cada vez que a  
escrita desliza, o ouvido afunda,  
ou vice-versa.

/

o que de uma escuta avizinha com o entorno, em turbulência aérea?  
o que ondas de silêncios ou de interespecies de escutas de diferentes  
espaços e contextos têm em comum? no que e como diferem? como  
me figam?

e o corpo em fluxo de um rio ou o corpo quase parado do fundo de  
uma lagoa, como nos escutam?

silêncios indo e vindo do brejo, encharcados, alagados.

silêncios sem pouso.

---

em projeto lacuna [escuta aérea], continuo uma coleção de silêncios  
(infraintrainterespecies de silêncios audíveis/sonoros, silêncios escritos  
e/ou inscritos, silêncios que não se separam da escuta, do corpo e de  
contextos/situações), sondando e gravando trechos de silêncios de  
fundos de lagoas, brejos e lagos.

e também existem zonas eufóticas, disfóticas e afóticas de silêncios. fundos de ruídos em que a luz do sol alcança e trepida, fundos em que a luz oscila e é instável, e fundos mais taciturnos e soníferos.

ando enredada numa escuta entre disfótica e afótica, cujos fundos de silêncios variam. e se variam, se deslocam. e deslocar envolve vibrar, em decalagens.

como pensar relações metamórficas entre escutas eufóticas, disfóticas e afóticas? metamorfoses acústicas, entre mofos, pântanos e lagoas foliadas na escuta.

---

escuta em dúvida, em deslocamento:

/

--

deslocar pode envolver trepidar, saltar ou escorregar em camadas. ou nublar, adensar, como nos movimentos borrados de algas microfilamentosas e de musgos-motion blur.

---

mas também pode envolver a ocorrência de fades na escuta, como deslocamentos que deslizaram, em diferentes fases e intensidades. como se experiências de silêncios tivessem dilatado a possibilidade de pausa.

quando me deparei com uma cerca sobre a lagoa (ex-horizonte), fiquei com outra pedra atrás da orelha,

/  
/

ex-horizonte implica talvez em deitar e não poder deitar no leito-chão de silêncio, estando com uma ameaça à escuta ou um cerco ao silêncio, prestes a acontecer, ou acontecendo.

mas, onde estamos?  
(numa lagoa a-horizontal ou inter-horizontes?)

os silêncios escaparam, escarpam, escaparão?

/

durante o contexto da pandemia, pulsou uma pergunta, que deslizou em outras:

o silêncio é impossível? ex-possível? impossível?  
ou alagável? encharcado? penetrável? habitável? agitado?

ao mesmo tempo, apesar da cerca, pode-se mobilizar a escuta ou a escrita assêmica na superfície crespada da água.

---

quando adentro as perguntas:  
qual é a miragem da escrita?  
e qual é o ruído da escuta?  
o que acontece entre elas?

▼

o ruído da escuta como (sonoridade que implica) desvio e entranhamento. ruídos como testemunhos da escuta em ação. escuta como modulação-inscrição massageada pelo que soa.

silêncios ruidosos como respirações, que se aquecem enquanto duram. pode-se deitar num ruído de fundo, ou num ruído sem fundo. a escuta como experiência enredada.

sob a pausa, ou na pausa como corte, modulação e filamento de edição. ou na pausa como poça (que tem uma duração – fade in: chuva caindo e enchendo um buraco; fade out: sol evaporando a água barrenta, terra amolecendo e absorvendo a água).

silêncio-pausa que pode ser recomeço, dobra, dublê, dúvida. pausa que não se decide entre acabar ou durar. e o vazio pode ser um apontamento, entre escrita assêmica e sônica. entre a poça e a pausa.

/

silêncios de ré.

Raquel Stolf, 2021, 22:21

lacuna project [aerial listening]

submerged silences:  
every time the writing  
slips, the ear sinks,  
or vice versa.

/

how does listening abuts the surrounding in aerial turbulence?  
what do waves of silences or listening interspecies from different  
spaces and contexts have in common? how exactly do they differ? how  
do they hook me?

and what about the flowing body of a river or the almost still body of a  
pond bottom? how do they hear us?

silences that come and go from the swamp, soaked and flooded.

silences without landing.

---

in the gap project [aerial listening], I keep collecting silences (infra-  
intra-interspecies of audible/sonic silences, written and/or inscribed  
silences, silences that do not detach from listening, from the body, and  
from contexts/situations). I probe and record stretches of silence at the  
bottom of ponds, swamps, and lakes.

and there are also euphotic, disphotic, and aphotic zones of silence. background noises in which the sunlight reaches and bounces, backgrounds in which the light oscillates and is unstable, and more taciturn and sleepy backgrounds.

I walk entangled in something between a disphotic and aphotic listening with varied background silences. and as they vary, they move. shifting involves vibrating through displacements.

how to think about metamorphic relations between euphotic, disphotic, and aphotic listening? acoustic metamorphoses between molds, wetlands, and ponds foliated by listening.

---

uneasy listening, on the move:

/

--

shifting may involve bouncing, jumping, or slipping in layers. or clouding, thickening, as in the erased movements of microfilamentous algae and motion blur mosses.

---

but it can also involve fades in listening, as displacements that slipped in distinct phases and intensities. as if silence experiences expanded the pause possibilities.

when I came across a fence over the pond (ex-horizon),  
I smelled a rock,

/  
/

ex-horizon may imply lying down and not being able to lie down on the bed-floor of silence, with a threat to listening or a siege around the silence about to happen or already happening.

but where are we?  
(in an a-horizontal or inter-horizontal pond?)

have the silences escaped? will they escape? did they become a scarp?

/

during the pandemic, a question emerged and slipped into others:  
is silence impossible? ex-possible? impossible?  
or floodable? soaked? penetrable? habitable? hectic?

at the same time, despite the fence, it is possible to mobilize the listening or the aseptic writing on the fuzzy water surface.

---

when I walk in the questions:  
what is the mirage of writing?  
and what is the noise of listening?  
what happens between them?  
the noise of listening as (sound that implies) deviation and insertion.  
noise as a testimony of active listening.

listening as a modulation-inscription massaged by sound.

noisy silences like breaths that heat up while they last.  
one can lie down in background noise or a noise without ground.  
listening as an entangled experience.

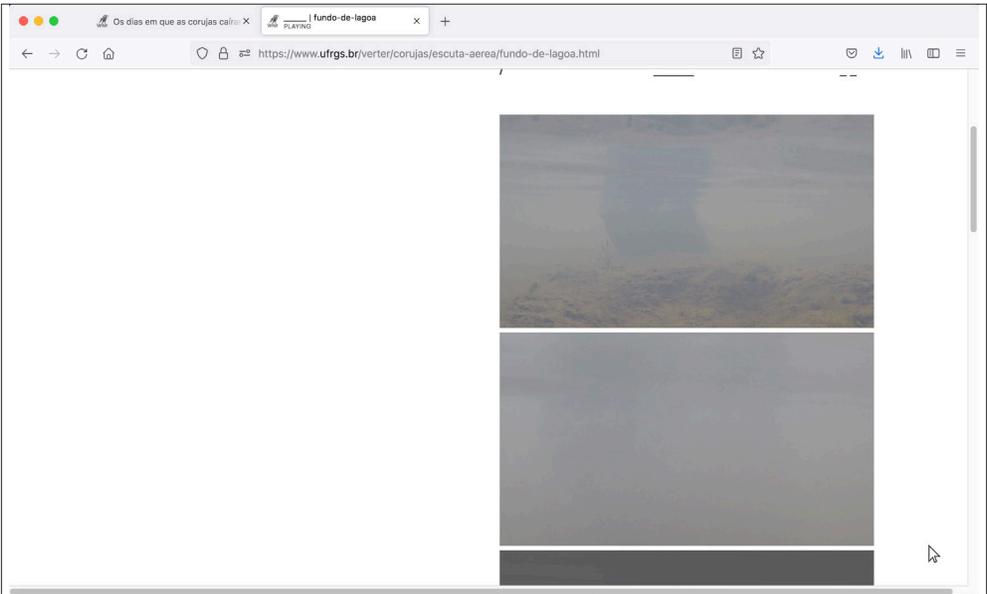
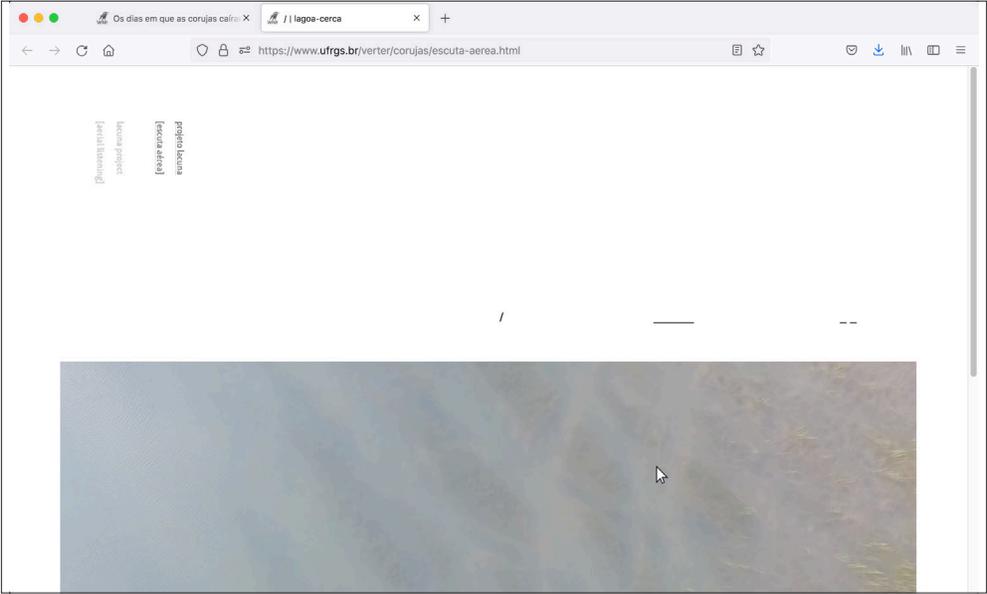
under the pause, or in the pause as cut, modulating, and editing  
filament. or in the pause as a puddle (that has a duration – fade in: rain  
falling and filling a hole; fade out: sun evaporating muddy water, land  
softened and absorbing water).

silence-pause can be a restart, a fold, a double, a doubt.  
pause that does not decide whether to end or last.  
and emptiness can be an indication between asemic and sonic writing.  
between the puddle and the pause.

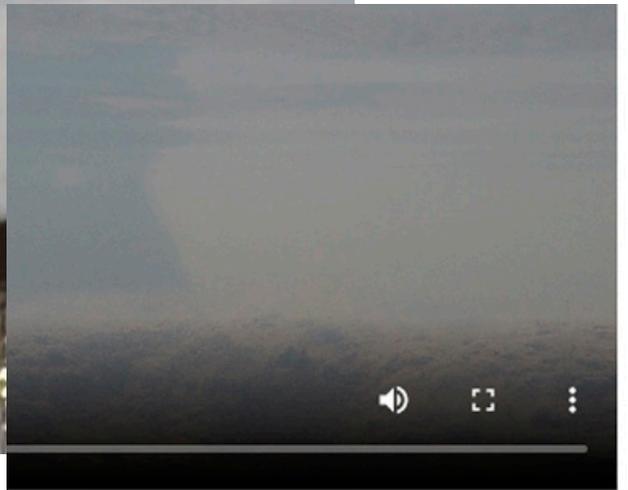
/

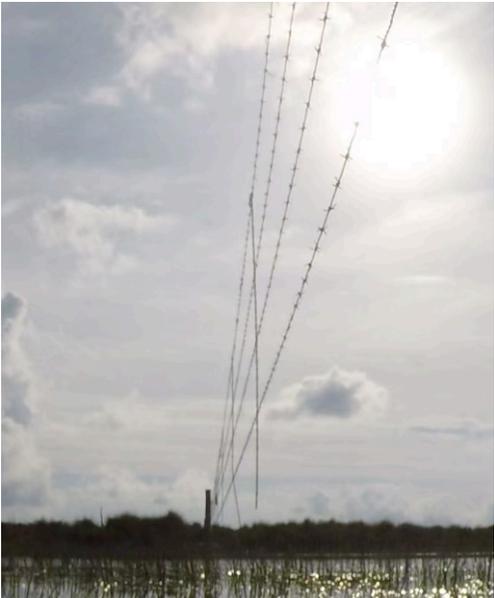
reverse silences.

Raquel Stolf, 2021, 22:21









projeto lacuna  
[escuta aérea]

lacuna project  
[aerial listening]



## **projeto lacuna [escuta aérea]**

Raquel Stolf, 2013–2021

Vídeos/áudios: silêncios de fundo de lagoa, arredores e lagoa/cerca.

Excerto de uma coleção de silêncios em processo desde 2007, em projetos envolvendo a produção de publicações, instalações, proposições sonoras, vídeos, fotografias, notas-desenhos de/para escuta e outros textos.

Concepção, edição: Raquel Stolf

Operador de drone: Helder Martinovsky

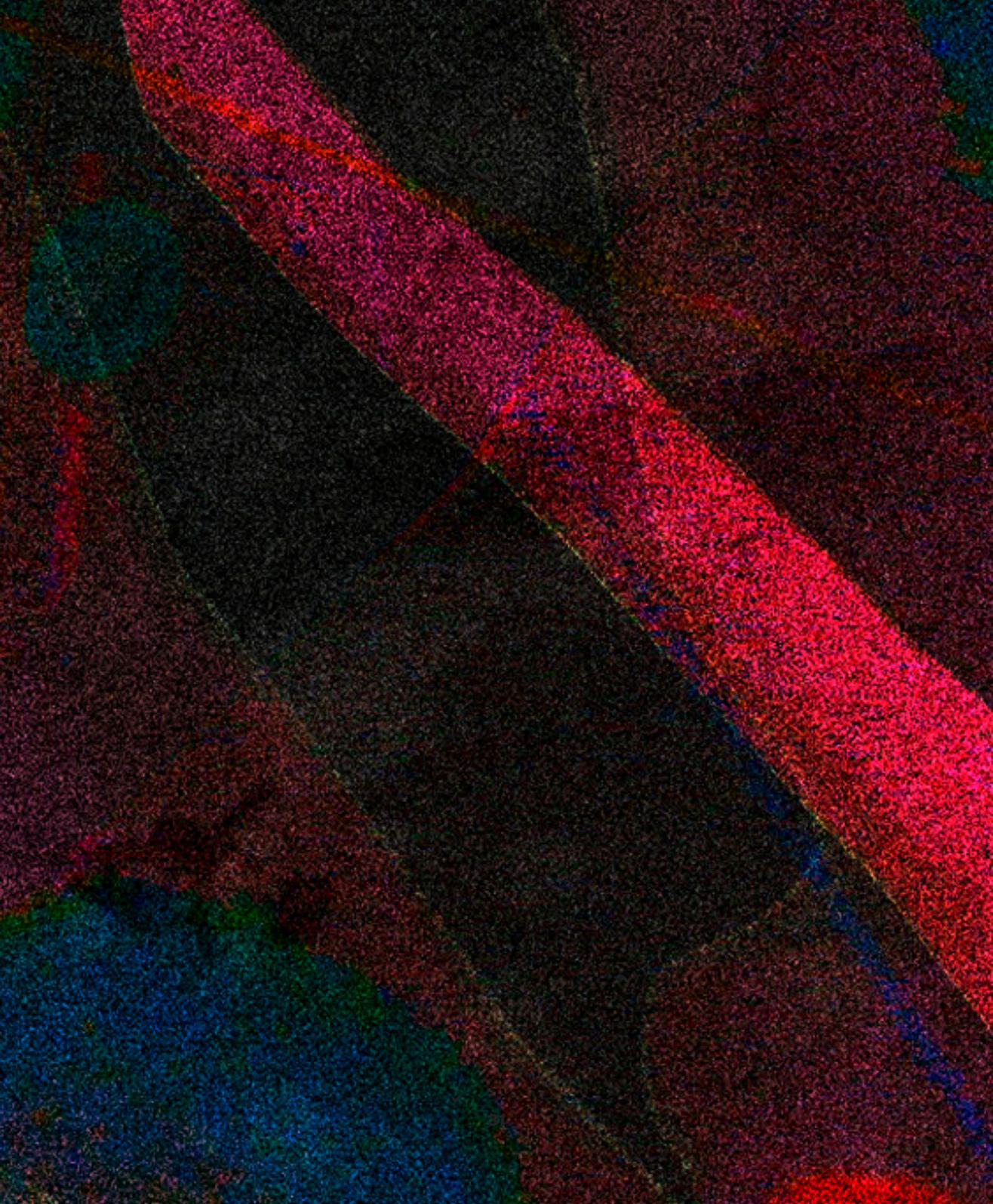
## **lacuna project [aerial listening]**

Raquel Stolf, 2013–2021

Videos/audios: silences of pond floor, surroundings, and pond/fence.

Excerpt from a collection of silences in process since 2007, in projects involving the production of publications, installations, sound propositions, videos, photographs, notes-drawings of/for listening, and other texts.

Conception, editing: Raquel Stolf Drone operator: Helder Martinovsky



Joana  
**Burd**

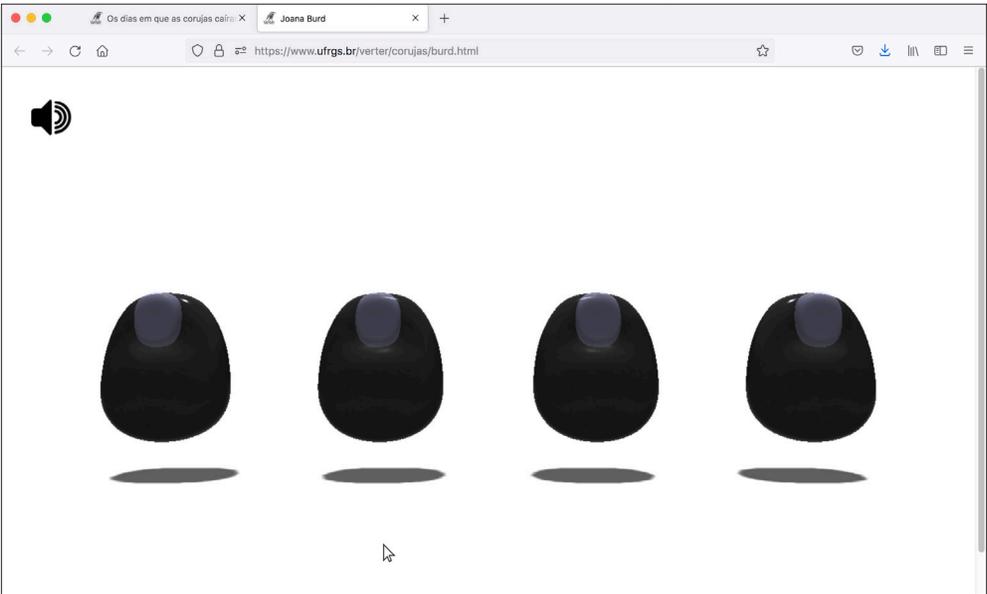
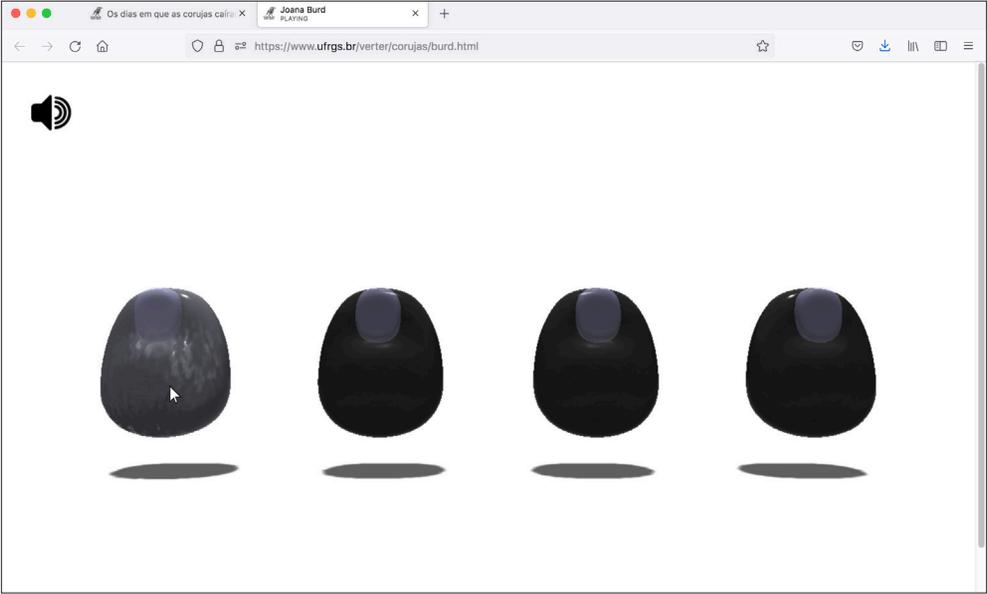


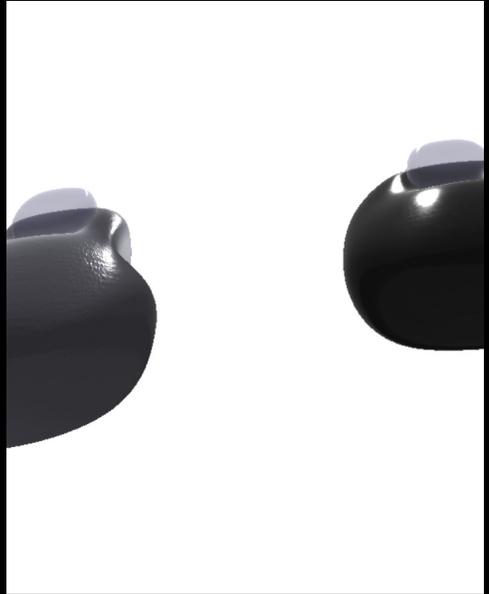
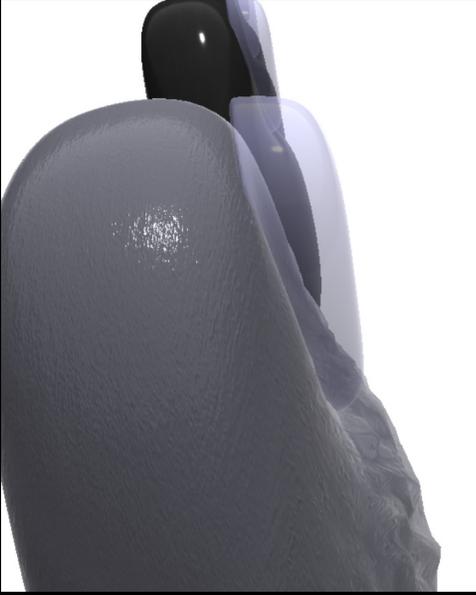
**As\_automatas  
.web**

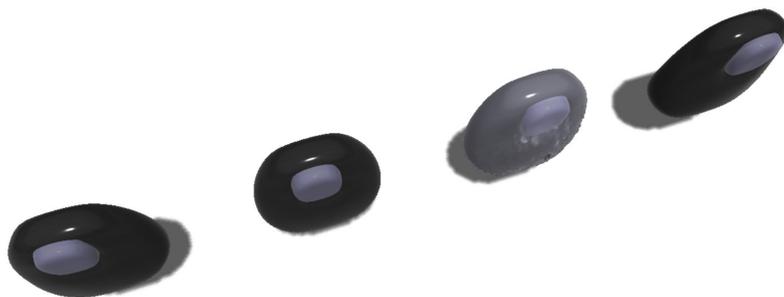
## As\_automatas.web

**As\_automatas.web** é um conjunto de esculturas virtuais que comunicam diferentes animações e textos sobre a relação do corpo-mulher-mecanismo e seu lugar na história da tecnologia. Através do toque com o dedo na tela touchscreen o público pode interagir com as esculturas criando diferentes correntes de informação, aproximando ou distanciando as formas.

**The\_automatas.web** is a group of virtual sculptures that communicate different animations and texts about the body-woman-mechanism relation and its place in the history of technology. The audience interacts with the sculptures by touching the screen, creating other information streams, bringing the shapes closer or farther apart.







1

...

*Corpos como as máquinas muitas vezes estão longe do equilíbrio: mudanças no ambiente em nossa volta causam mudanças no sistema.*

...

*A questão colocada é menos “o que é uma sensação do corpo em movimento ‘do que’ como posso criar um corpo sensível em movimento?”*

...

2

*É nesse sentido que os corpos são maquínicos.*

*Corpos não podem ser medidos apenas adicionando suas partes (seus órgãos), criando assim um todo ambulatorial.*

...

*Os corpos se engajam simbioticamente, incorporeamente, virtualmente, sempre se tornando mais violentos do que já parecem ser. Eles são tão reais quanto abstratos, tão virtuais como eles são reais.*

...

*Ai e essas domesticações burguesas do toque — “Vês com os olhos e tire as mãos”.*

...





3

*Lá onde não sei que estou é de fato onde estou.*

...

*Voltar a ser nômade para acompanhar o movimento da terra.*

...

*Se busca o fundamento para encontrar o sem fundo.*

...



4

*O corpo de quem toca é um corpo que também é tocado. Nosso corpo é um corpo diferente do corpo das coisas, porque é um corpo que sente.*

...

*Tocar no teu rosto na tela é esses dias, tocar no teu rosto. As pessoas estão cheias de opiniões e vazias de pensamento.*

Joana Burd



## **As\_automatas.web**

NetArt

Modelagem digital e programação web

Colaboradores: Guilherme de Leon, Julia Garcia e  
Rodrigo Barbosa

2021

## **The\_automatas.web**

NetArt

Digital modelling e web programming

Collaborators: Guilherme de Leon, Julia Garcia e  
Rodrigo Barbosa

2021



Cesar  
**Baio**



**Padrões Anômalos -  
Estudo 1**

# Padrões Anômalos – Estudo 1

Cesar Baio participa da exposição com a videoperformance **Padrões Anômalos – Estudo 1**. Caminhar num lugar público com um padrão diverso do ritmo e direção das demais pessoas provoca e questiona os nossos automatismos cotidianos e os sistemas de controle. Acompanha um convite para ação e compartilhamento nas redes com as hashtags:

**#padroesanomalos**  
e **#analisedepadroes**.

Cesar Baio presents a videoperformance entitled **Padrões Anômalos – Estudo 1**. Walking in a public place at a different pace and direction provokes people and raises questions about our daily automatisms and control systems. There is also an invitation to act and share on networks with the hashtags:

**#padroesanomalos**  
and **#analisedepadroes**.

*Vigilantes: Você estava andando por aqui há poucos minutos, não é?*

*Eu: Sim.*

*Vigilantes: O que você estava fazendo?*

*Eu: Apenas caminhando.*

*Vigilantes: Mas... Você estava filmando? Para que?*

*Eu: Estava filmando do mesmo jeito que as outras pessoas sempre filmam aqui, fotografam, fazem selfies.*

*Vigilantes: Mas seu comportamento é estranho, anormal. Suspeito. Se quiser fazer isso de novo, tem que ir ao escritório central. Aqui é um espaço privado. Você tem que ir lá, preencher a papelada e, se for aprovado, você pode fazer.*

*A ação artística foi realizada em uma rua do centro da cidade de Plymouth, na Inglaterra, que por muitos anos foi ocupada por um calçadão de passeio e por lojas. Essa rua agora pertence ao principal shopping da cidade, tendo se tornado um espaço privado e com circulação restrita.*

*Watchers: You were walking around here just a few minutes ago, weren't you?*

*Me: Yes, I was.*

*Watchers: What were you doing?*

*Me: I was walking.*

*Watchers: But were you shooting a video? For what?*

*Me: I was shooting just like other people here who always shoot videos and take pictures and selfies.*

*Watchers: But your behavior is strange, abnormal. Suspicious.*

*If you want to do that again, you must go to the central office. This is a private space. You must go there and fill out the paperwork. If they approve it, you can do it.*

*The artistic action took place on a Plymouth (England) downtown street. It was a promenade with local shops for many years. This street now belongs to the main shopping mall in the city. It has become a private space with restricted circulation.*

### *Programa da performance:*

1. *Encontre um local com um fluxo de pessoas caminhando em um padrão específico. Por exemplo, seguindo o mesmo percurso, a mesma direção, o mesmo ritmo.*

2. *Caminhe neste local seguindo um outro padrão qualquer, de modo a diferenciar seu percurso do fluxo de pessoas.*

3. *Determine previamente a duração da sua intervenção e tente fazer a ação respeitando o tempo estabelecido.*

4. *Dê preferência para roupas e acessórios comuns às pessoas que circulam no local.*

5. *Ande no mesmo ritmo do restante das pessoas.*

6. *Documente a ação da maneira e com os meios de sua preferência.*

*Esta é uma proposição para que você incorpore o processo da performance e compartilhe suas impressões em suas redes com as hashtags #padroesanomalos e #analisedepadros.*

Cesar Baio

### *Performance steps:*

1. *Find a place where people walk in a specific pattern. For example, following the same route, direction, or pace.*

2. *Take a walk following any other pattern different from the people around you.*

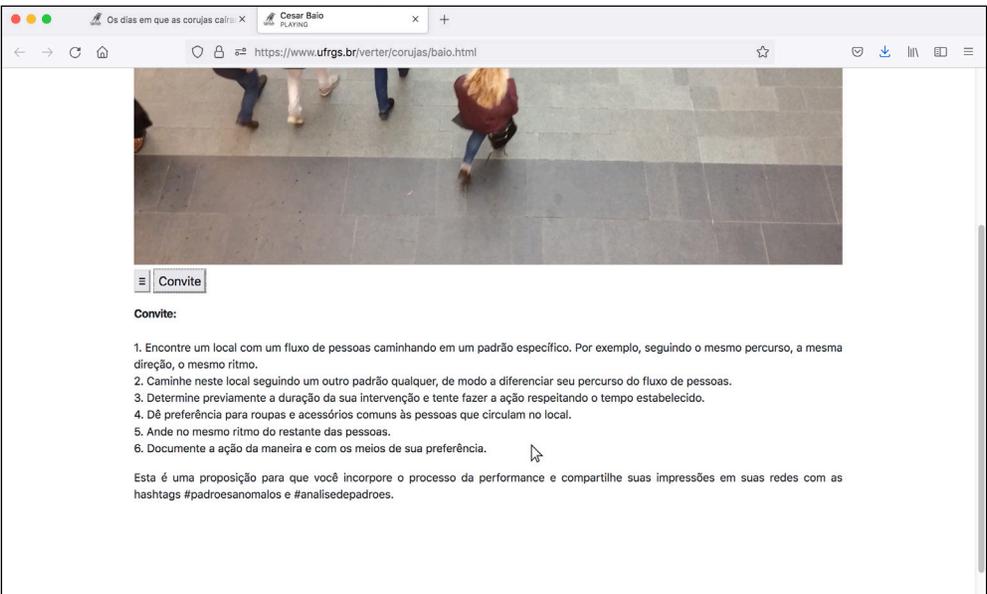
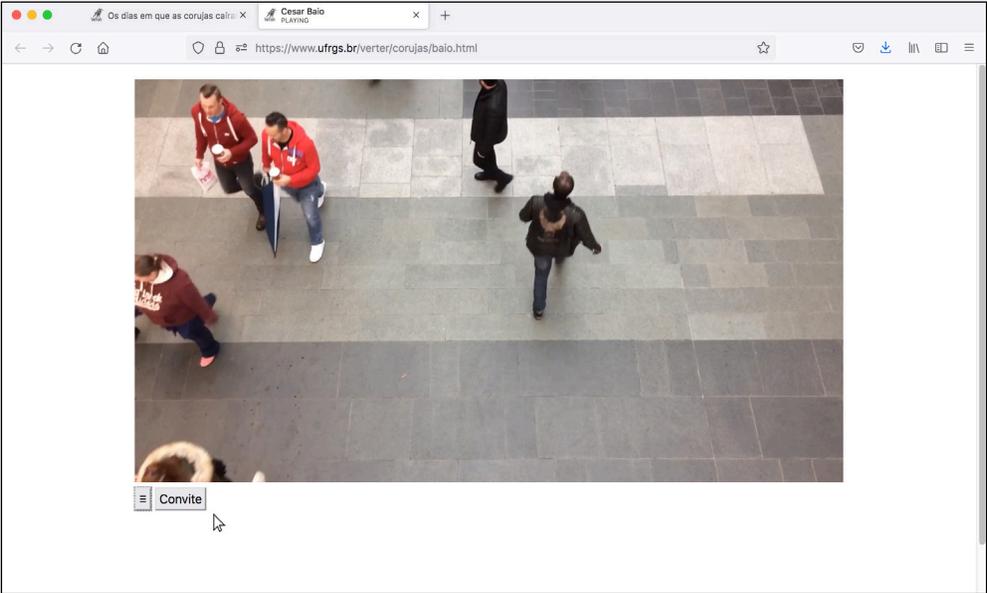
3. *Set the duration of your intervention in advance and try to carry out the action respecting that schedule.*

4. *Wear clothes and accessories that people usually wear in this place.*

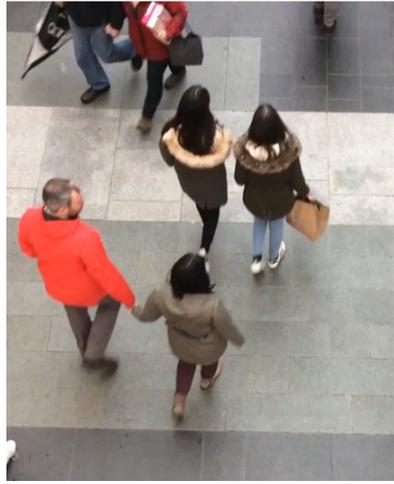
5. *Walk at the same pace as the other people.*

6. *Register the action as you prefer.*

*This exhibition is also an invitation for joining the work. We invite you to do the performance and share your reflections using the hashtags #padroesanomalos and #analisedepadros.*











## **Padrões Anômalos - Estudo 1**

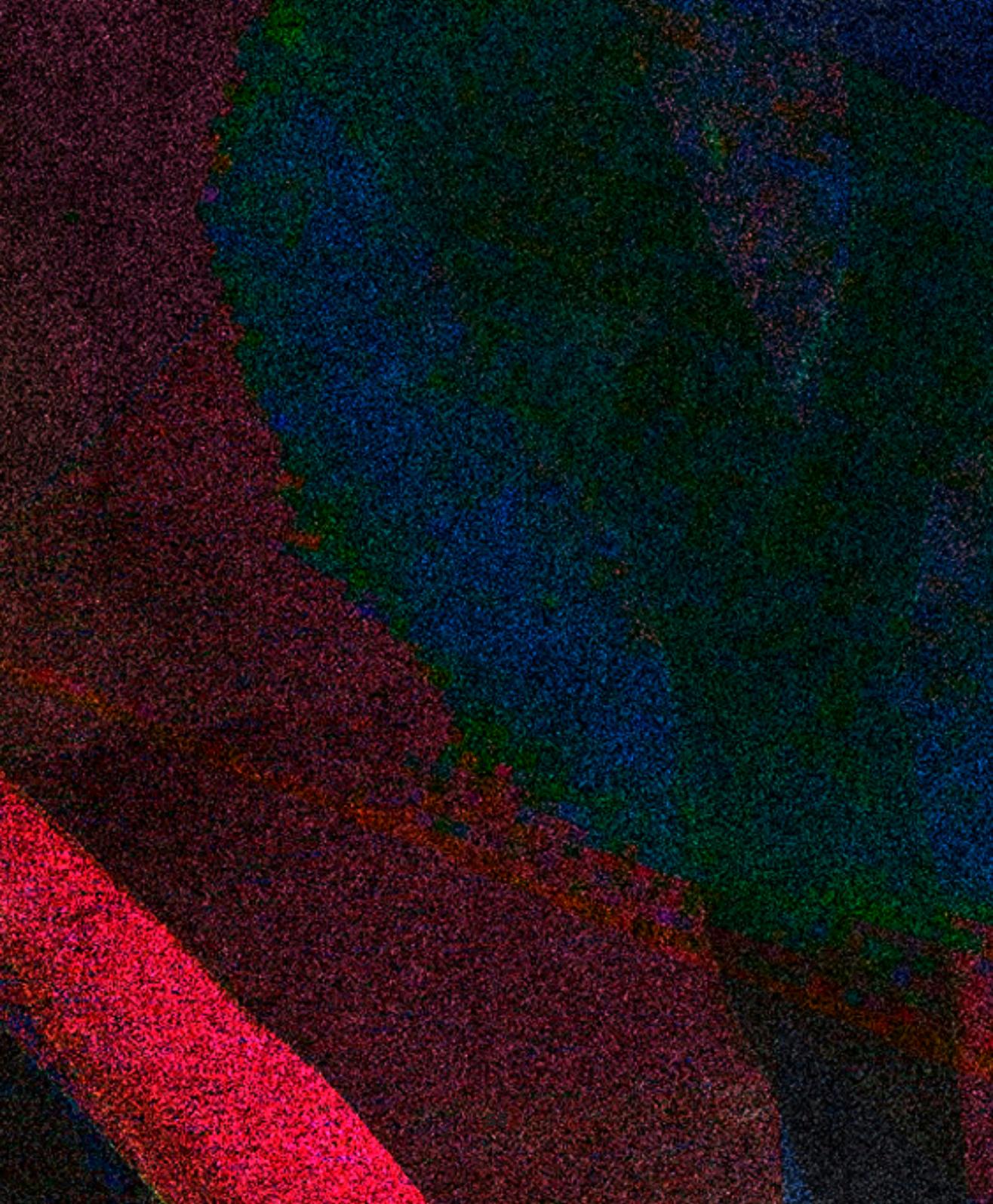
Vídeo, 10'

2019-2021

## **Padrões Anômalos - Estudo 1**

Video, 10'

2019-2021



Flavya

**Mutran**



**Res\_Publicae**

## Res\_Publicae

*Os treze rostos reunidos em Res\_Publicae — expressão em latim que deu origem à palavra República —, foram criados artificialmente a partir de fotografias de personalidades históricas que ocuparam, ou poderiam ter ocupado o cargo de presidentes da República do Brasil, em períodos distintos da história do país. Questionar não “quem”, mas “como”, “porque” e “quais” as forças que constroem as narrativas oficiais endossadas pela suposta objetividade do retrato fotográfico é o foco principal deste trabalho.*

*Quase todas as fotografias que deram origem a essas simulações digitais saíram da galeria histórica do Palácio do Planalto, e é justamente essa galeria, ou melhor, os estranhos critérios de sua composição que motivaram esse trabalho. Na galeria oficial há 38 retratos que supostamente marcam cronologicamente o mandato de todos os presidentes do Brasil, de 1889 até os dias atuais, em 2021. É sabido que nesses quase 132 anos de República Federativa, o Brasil teve mais mandatários do que*

*The 13 portraits gathered in Res\_Publicae — Latin expression which is the root of republic — were created artificially using photos of historical personalities who were or could have been presidents of the Brazilian Republic in different periods of the country’s history. Th this work aims to ask not who but how, why, and what are the forces that build official narratives endorsed by alleged objective portraits.*

*Most digital simulations in this work came from the historical gallery of Brazil’s federal government, and precisely this gallery, or rather, the strange criteria of its composition, motivated this work. In the official gallery, 38 portraits supposedly show all Brazilian presidents chronologically from 1889 to 2021. In almost 132 years of the Federative Republic, Brazil had more presidents than those 37 men and one woman.*

*Eight of the 13 portraits gathered in Res\_Publicae are not part of the official gallery. Two were officially elected and then replaced by another six. Three have*

*os que estão contabilizados na intrincada matemática sucessória que soma apenas 37 homens e 1 mulher.*

*Oito dos treze homens reunidos em Res\_Publicae não fazem parte da galeria do Planalto. Dois foram oficialmente eleitos e depois substituídos por outros seis. Três sequer tomaram posse, e apenas um deles está na galeria sem nunca ter subido a rampa do Planalto. Nenhum dos treze homens do vídeo ficou mais que 100 dias no cargo. Relacionar apenas números e não nomes e datas a esses rostos algorítmicos coloca em xeque não “quem” esteve ou está ocupando um cargo público, mas sim “como”, “porque” e “quais” as forças que estão por trás dessas conduções.*

*O som estridente que acompanha esses rostos vetorizados, como uma espécie de presságio para novos áugures\*, em parte representa muito da intrincada trama que ainda entrelaça os elos dos três poderes da República Brasileira. A expressão Res Publicae — do latim, que deu origem a palavra República —, diz respeito ao que não é privado, e sim ao que é mantido em conjunto por muitas pessoas, literalmente “coisa do povo”. Os critérios de inclusão ou*

*not even taken office, and only one of them is in the gallery without ever being president. None of the 13 men in the video spent more than 100 days in office. Listing only numbers and not names and dates to these algorithmic faces calls into question not who has been or is in office, but how, why, and what” are the forces behind their elections.*

*The loud soundtrack of these vectorized faces, as a kind of omen for new augurs\*, partially represents the intricate plot of the Brazilian Republic’s three powers. The Latin expression res publicae concerns what is not private but held together by many people, literally “public affair.” The criteria for including or hiding information about events involving historical personalities say much more about how official narratives are built in our country’s history than public documents that should be of collective interest.*

*Even if technology can artificially animate the eyes and gestures of these 13 faces of the past, it would not be worth a word from us. Photographs are mute witnesses of the past. If it were not for its original and more sincere inclination towards fiction than its vocation for*

*de ocultação de informações sobre os eventos que envolvem personalidades históricas dizem muito mais sobre como as narrativas oficiais são construídas na História do nosso país, do que os documentos públicos que deveriam ser de interesse coletivo.*

*Ainda que a tecnologia atual possa artificialmente animar os olhos e gestos desses treze rostos do passado, isso não nos valeria sequer uma palavra. Fotografias são testemunhas mudas do passado e, não fosse sua inclinação original para a ficção ser mais sincera do que sua vocação para a verdade, fotografias não seriam nada além de entretenimento fugaz exibidas em Museus.*

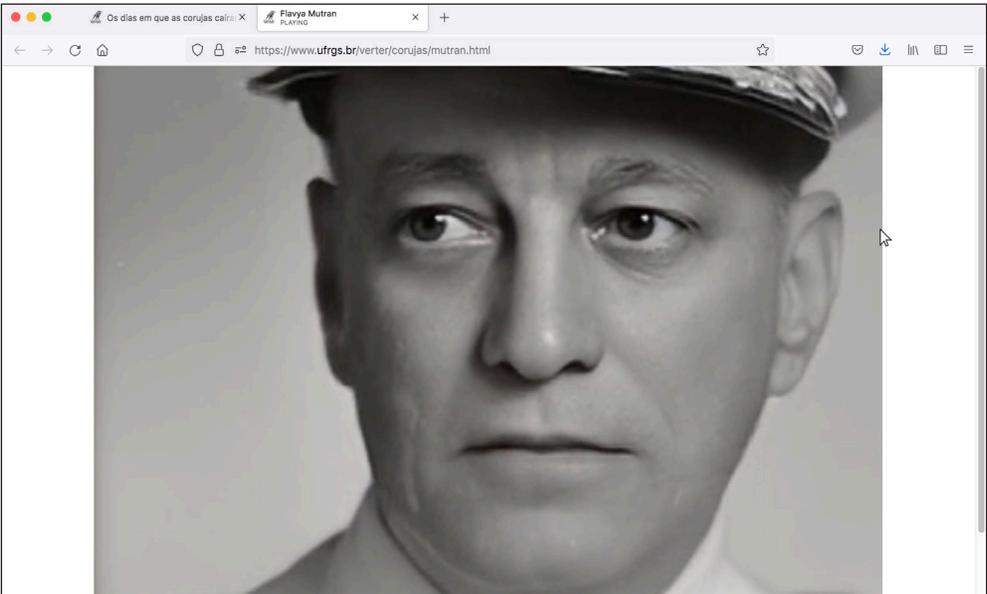
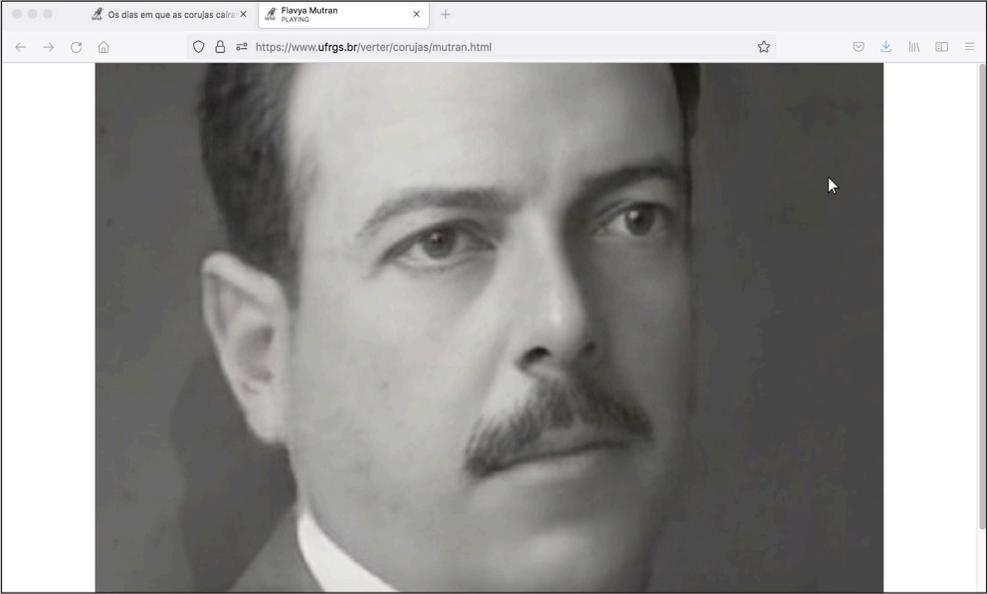
## Flavya Mutran

\*Segundo o dicionário de Língua Portuguesa, ÁUGURES são os “títulos dados às pessoas que na antiga Roma interpretavam sinais para as autoridades do governo. Os romanos acreditavam que os deuses revelavam seus desejos através de certos sinais ou agouros, como o trovão e o relâmpago, o vôo e o canto dos pássaros, o movimento das serpentes e dos camundongos.”

*truth, photographs would be nothing more than fleeting entertainment in museums.*

\*According to the dictionary, AUGUR was “an Ancient Rome title for people who interpreted signs for authorities. Romans believed that gods revealed their desires through certain signs or omens, such as thunders and lightning bolts, the flight, and song of birds, the movement of snakes and mice.”

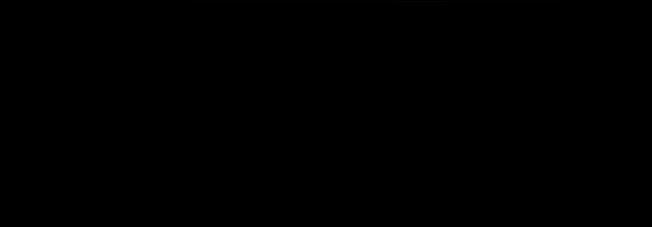
‘☉,☉’











## Res\_Publicae

Vídeo, 4'

Animação digital de fotografias públicas de ex-(quase)presidentes da República do Brasil.

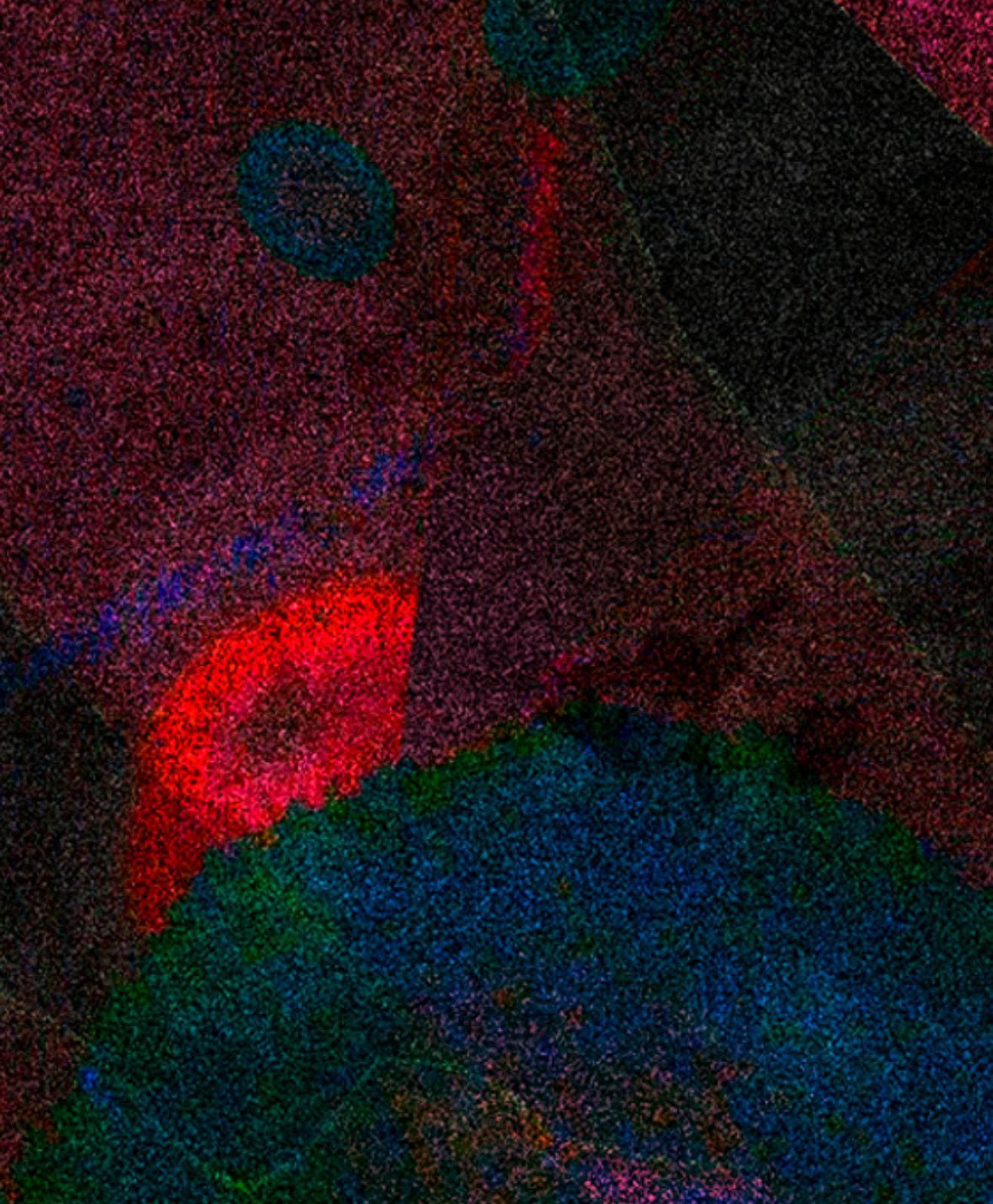
2021

## Res\_Publicae

Video, 4'

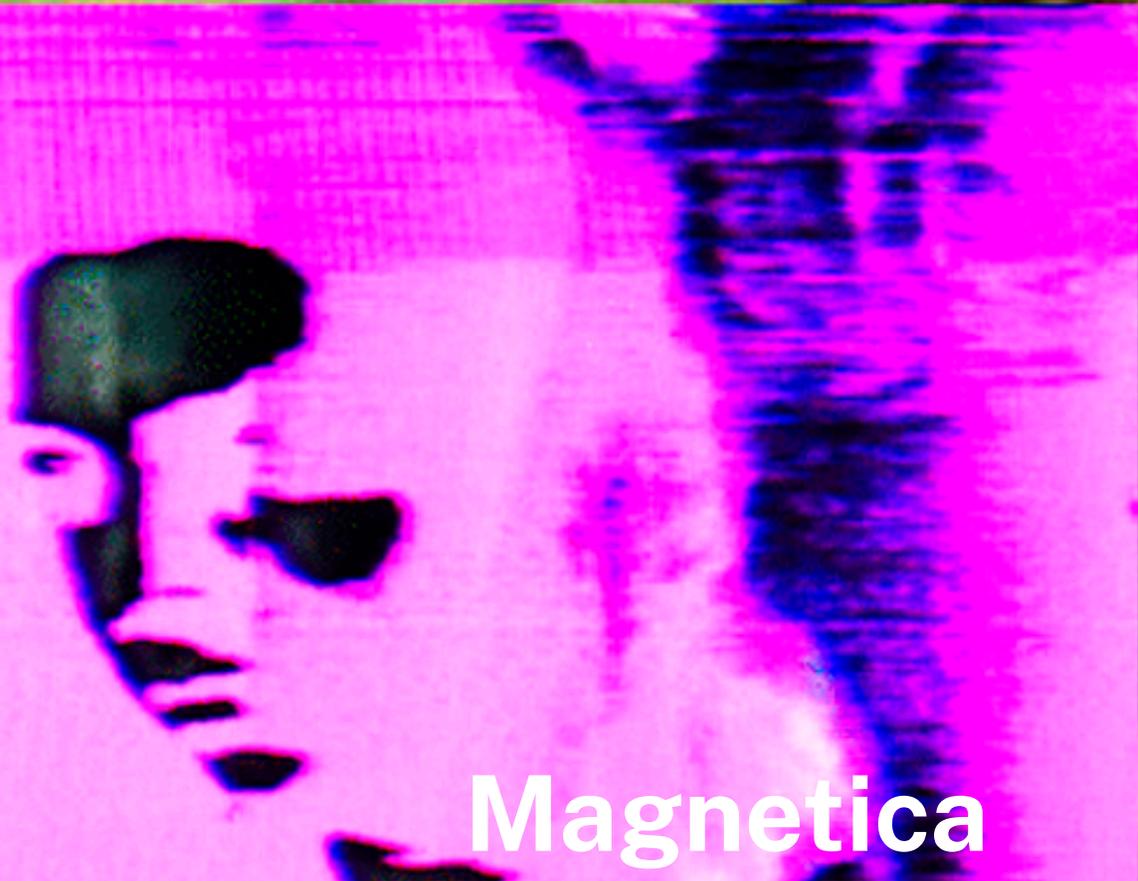
Digital animation with public photographs of former (barely) presidents of the Republic of Brazil

2021



Leo

**Caobelli**



Magnetica

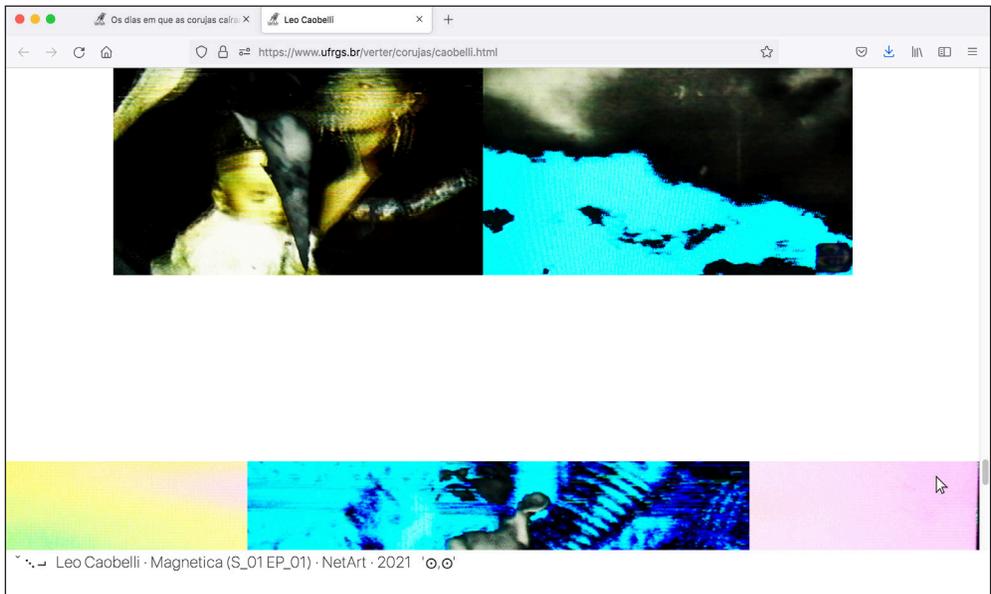
(S\_01 EP\_01)

## Magnetica (S\_01 EP\_01)

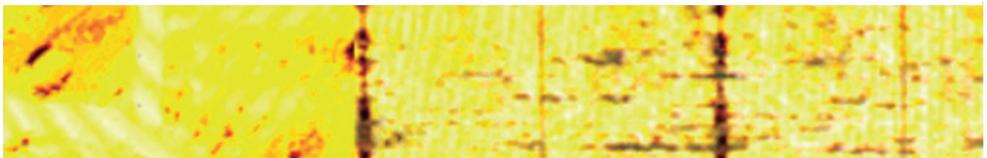
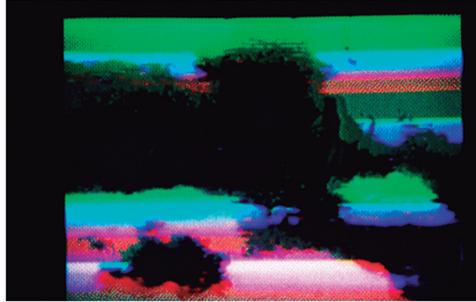
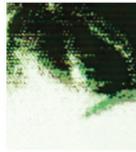
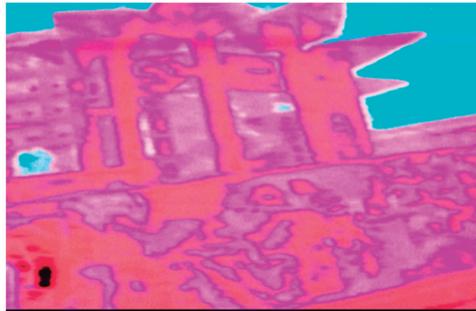
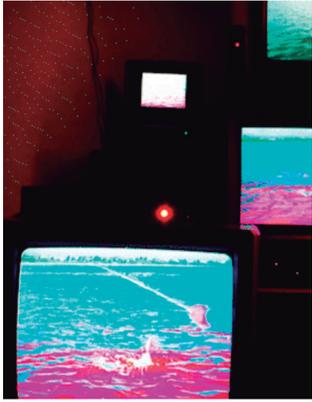
**Magnetica (S\_01 EP\_01)** é composto por mídias descartadas como lixo eletrônico e editadas a partir de equipamentos obsoletos (k7s tocadas em um player com alteração de velocidade do motor. VCRs ligados a uma Edirol-V8 switcher). Leo Caobelli explora a tensão entre o descarte de arquivos e mídias obsoletas e a reciclagem das memórias alheias em sequências audiovisuais nem tão aleatórias quanto parecem.

**Magnetica (S\_01 EP\_01)** presents media found in electronic waste and edited with obsolete equipment (cassette tapes played with an altered engine speed, VCRs connected to an Edirol-V8 switcher). Leo Caobelli explores the tension between these obsolete files and media and the recycling of other people's memories in audiovisual sequences that are not so random as they seem.

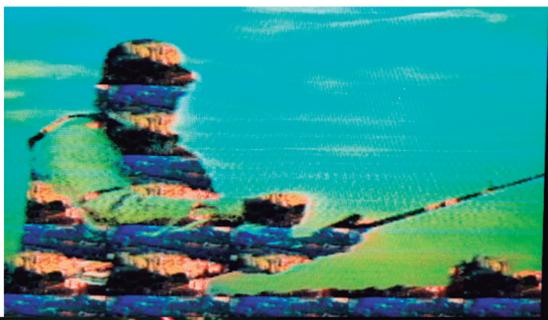
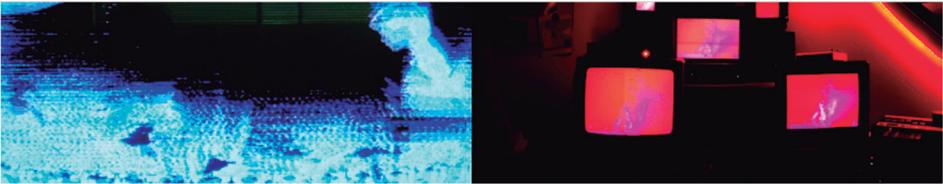


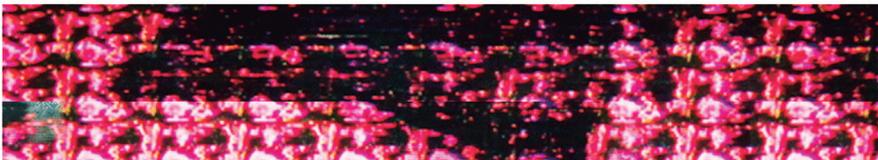
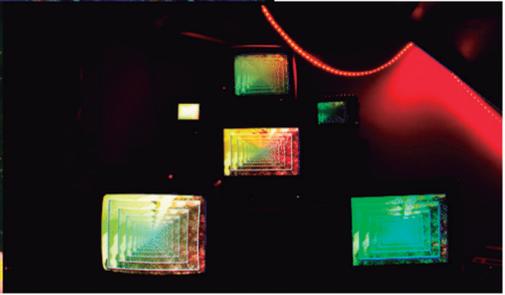


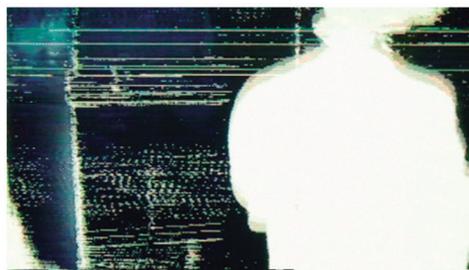
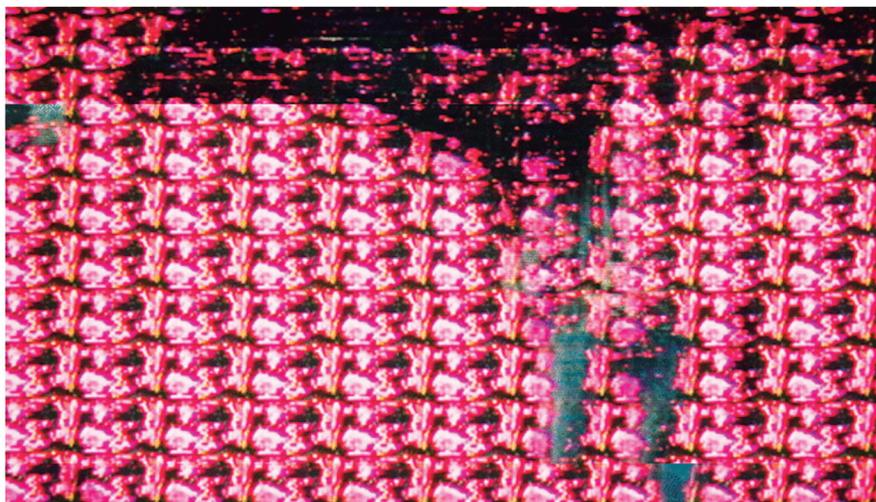












## **Magnetica (S\_01 EP\_01)**

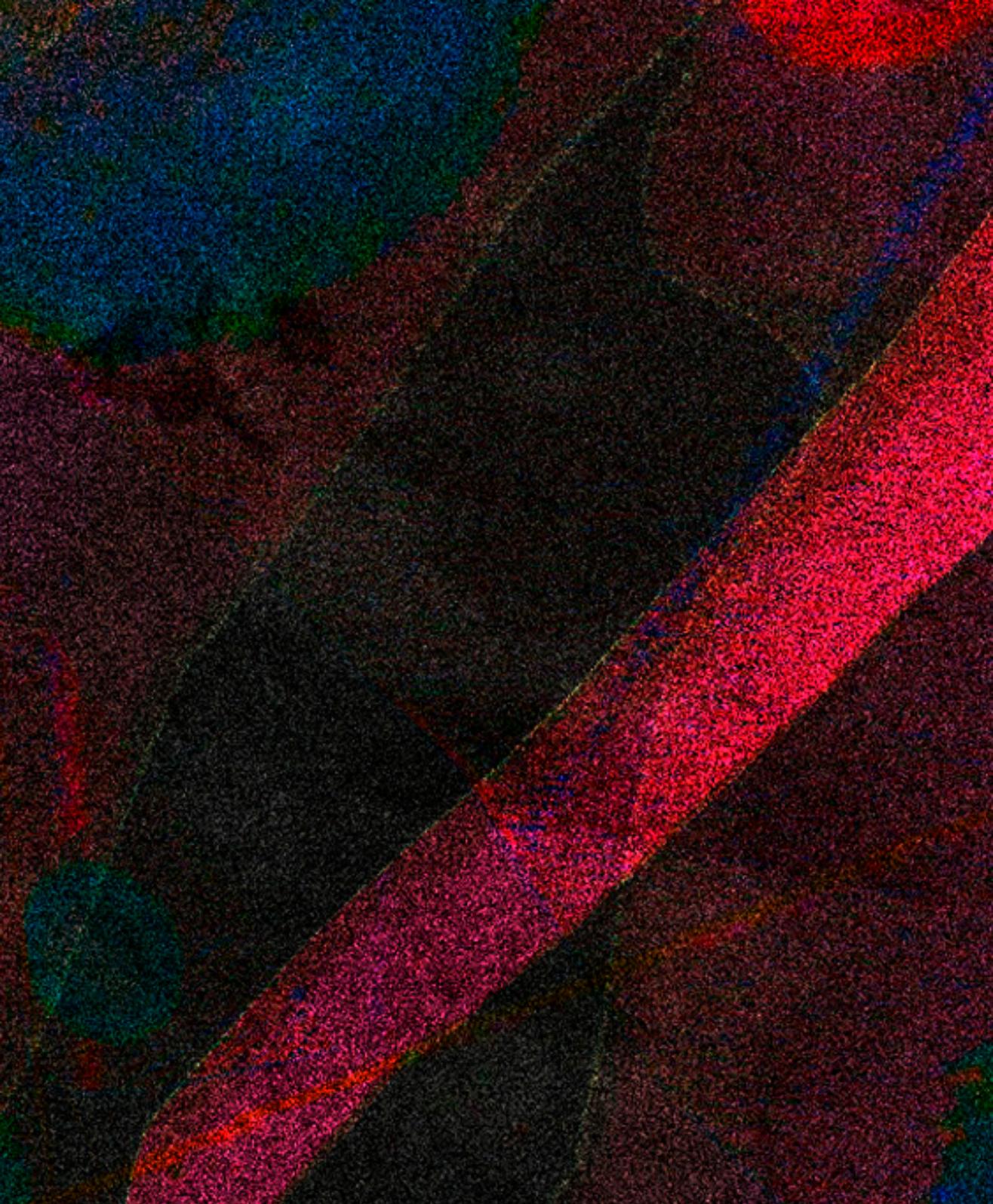
Projeto composto por mídias magnéticas descartadas como lixo eletrônico e editadas em equipamentos obsoletos (k7s tocadas em um player com alteração de velocidade do motor, VCRs ligados a uma Edirol-V8 switcher)

2021

## **Magnetica (S\_01 EP\_01)**

Magnetica is a project based on magnetic media using electronic waste, edited in obsolete equipment (k7s played in a player with diferent speed, VCRs connected to Edirol-V8 switcher)

2021



Lívia  
**Auler**



Para

Barbara



## Para Barbara

*Para Barbara faz parte de uma série maior chamada “Cartas às minhas antepassadas lésbicas”, na qual, através de videocartas, entro em contato com artistas lésbicas do passado. O vídeo apresentado nesta exposição é direcionado à artista norte-americana Barbara Hammer. Considerada uma grande pioneira do vídeo experimental feminista e lésbico, Barbara apresenta a sexualidade lésbica a partir de suas próprias vivências e experiências. Durante sua carreira, que durou cerca de 50 anos, produziu mais de 90 trabalhos audiovisuais e criou sua própria produtora, a Goddess Films.*

*Ao longo de 16 minutos e 33 segundos, leio a carta que escrevi para Barbara. Ao fundo, durante todo o vídeo, está a minha área de trabalho do computador — com um still do vídeo Nitrate Kisses, fazendo referência direta à artista. Pequenas telas verticais, que são capturas do celular, vão, aos poucos, invadindo a grande tela. Essas capturas tratam-se de imagens de casais de mulheres que venho colecionando no instagram desde 2018.*

*To Barbara is part of a more extensive series called “Letters to my lesbian ancestors,” in which I create video letters to reach out to lesbian artists. The video shown in this exhibition is addressed to american artist Barbara Hammer. A great pioneer of feminist and lesbian experimental video, Barbara presents lesbian sexuality from her own experiences. In her career, which lasted about 50 years, she did more than 90 audiovisual works and created her own company, Goddess Films.*

*Throughout 16 minutes and 33 seconds, I read the letter I wrote to Barbara. In the background, my computer desktop shows a still from the video Nitrate Kisses, making direct reference to the artist. Small vertical screenshots gradually invade the larger screen with images of women couples that I have collected on Instagram since 2018. I set the photographs according to poses or situations. After many observations, I realized they follow patterns and very recurrent ways of striking poses. This series is a work in progress. Therefore, I*

*Eu organizo as fotografias de acordo com as poses ou situações em que essas mulheres se apresentam — depois de muito observar, percebi que elas seguem determinados padrões e existem formas muito recorrentes de se colocarem imageticamente. É um trabalho ainda em processo e, por isso, decidi apresentar no vídeo exatamente dessa forma: como se eu estivesse navegando nas minhas coleções do Instagram e mostrando uma parte do material já coletado.*

*Barbara Hammer declara que: “como artista lésbica, eu encontrei pouca representação existente, então coloquei a vida lésbica nessa tela em branco, deixando um registro cultural para as gerações futuras”. De certa forma, é isso que busco com o trabalho aqui apresentado, pois também tive pouquíssimas referências imagéticas de mulheres lésbicas durante a vida. Entretanto, graças a artistas e ativistas como ela, que lutaram pela nossa visibilidade, a minha tela não está em branco — pelo contrário, está preenchida de forma quase exagerada. Dessa forma, seguimos na busca para deixar mais e mais registros — e que eles sejam cada vez mais abundantes e impossíveis de serem apagados.*

Lívia Auler

*decided to present this video: as if I were browsing my Instagram collections and showing a part of the material.*

*Barbara Hammer states: “As a lesbian artist, I found little representation, so I put lesbian life on this blank canvas, leaving a cultural record for future generations.” In a way, this is what I seek in this work since I had very few visual references of lesbians during my life as well. However, thanks to artists and activists like Barbara, who fought for our visibility, my canvas is not blank — in fact, it is almost over-filled. We keep looking for records for them to be increasingly so abundant that it is impossible to erase.*

## **Para Barbara**

*Barbara, o teu trabalho em vídeo é tão extenso, tão diverso, tão rico!*

*Afinal, foram mais de 90 vídeos nos teus aproximadamente 50 anos de carreira.*

*Realmente não é por acaso o teu título de uma das grandes pioneiras do vídeo e do cinema experimental lésbico.*

*Toda a tua dedicação, teu comprometimento com o resgate de histórias lésbicas e também com a criação de novas visualidades lésbicas é absolutamente incrível.*

*E é por isso que tu és, certamente, uma das artistas, das minhas antepassadas lésbicas, que eu tanto admiro e respeito.*

*Em meio a tantos trabalhos teus, fica difícil escolher apenas um para citar, para fazer algum tipo de referência. Imagino que, no futuro, ainda farei outros vídeos em tua homenagem, ou que dialoguem com alguns dos teus.*

*Mas, neste momento, nesta primeira videocarta que ofereço a ti, eu quero te mostrar algumas imagens que venho colecionando, para fazermos algumas reflexões que tu já iniciaste em outros tempos....*

*Eu vi que tu tinhas uma conta no instagram, mas não sei se chegaste a ver especificamente a quantidade de casais de mulheres lésbicas que estão por ali.*

*Desde o final de 2018, quando tu ainda estavas ativa e produzindo, eu observo perfis de mulheres lésbicas no instagram. Especialmente casais.*

*Pelo o que acompanhei nesses últimos anos, cada dia tem aumentado mais e mais o número de casais de mulheres que possuem uma conta conjunta nessa rede social. Muitas delas já viraram influencers e a maioria tem a intenção de mostrar seus cotidianos e buscam trazer visibilidade e representatividade para as relações entre mulheres.*

*É curioso que, já nos primeiros dias que comecei a seguir esses perfis, eu observei o quanto as poses, situações e temas das fotografias se repetiam.*

*Obviamente têm muitas fotos de beijo, do dia do casamento, com as crianças, com os bichinhos de estimação....*

*Mas também têm algumas poses mais específicas que parece que viram algum tipo de tendência dentro do círculo de sapatatas (como fotos praticando yoga juntas, dançando ou um beijo romântico com uma delas levantando a perna para trás).*

*Enfim... eu comecei a colecionar e catalogar essas imagens compartilhadas no instagram.. e eu as organizo a partir da pose ou situação.*

*O que estou te mostrando aqui é apenas um rascunho, um pequeníssimo recorte. A coleção já está tão grande que nem sei se um dia encontrarei uma forma de apresentá-la de maneira mais completa. E nem sei se seria esse o caso.*

*Mas me interessa pensar de uma forma um pouco mais antropológica sobre esses comportamentos. Além de trazer visibilidade, o que mais impulsiona essas mulheres a se colocarem de determinadas formas ali? Bom, essa pergunta valeria para qualquer pessoa que compartilha suas fotos pessoais em uma rede social e deixaria a discussão um pouco ampla demais, né?*

*Mas, voltando aos casais que mostro aqui... essas poses, essas formas de se mostrar, estão apenas reproduzindo alguns padrões (inclusive heterossexuais) ou existe algum tipo de crítica? Na maior parte dos casos não vejo crítica, vejo apenas repetição de padrões. Mas precisaria ter crítica? Ou, ainda, esse material poderia ser usado para fazer crítica, discutir? É necessário? Valeria a pena?*

*Na verdade eu acredito que a maioria delas, além da importante luta por representatividade, quer encontrar seu grupo, seu nicho, suas iguais. Ao repetir incessantemente diversas poses e padrões, será que não se está querendo criar algum tipo de senso de comunidade?*

*Acredito que essa é uma das nossas grandes buscas. De todas nós, lésbicas, pelo menos até hoje. Ao estudar artistas e mulheres lésbicas do passado, fica claro o quanto sempre se buscou esse senso de comunidade, esse resgate, esse entender “o que, afinal, significa ser lésbica? Quem somos nós, quem FOMOS nós?”.*

*Eu faço isso no meu trabalho. Tu fazias isso no teu trabalho. Praticamente todas as artistas lésbicas que conheço e pesquisei até hoje fazem ou fizeram isso em alguma medida ou em algum momento de suas produções.*

*Acredito que a falta de referência, o apagamento histórico de nossas vivências e das nossas antepassadas é o que mais nos toca e impulsiona para fazermos essas buscas... para termos uma sede absurda de representatividade e uma fome enorme de criar um grupo, um senso de comunidade.*

*Pois, pelo menos até a minha geração (e digo a partir do meu lugar, que é totalmente fora dos grandes centros), nós crescemos sem o mínimo de referências.*

*Fico feliz que as próximas gerações terão mais acesso às nossas vivências e histórias e visualidades.*

*Mas daí vem a minha próxima questão:*

*SERÁ que as próximas gerações terão mais acesso mesmo?*

*Será que a máquina não será capaz de nos engolir mais uma vez?*

*Contemporaneamente pensando, ainda mais com a internet e com toda a tecnologia, nós imaginamos que isso seria impossível.*

*Mas, infelizmente, eu não consigo parar de pensar que a história é cíclica... que em diferentes momentos históricos as mulheres no geral, por exemplo, tiveram mais liberdade e direitos para, logo depois, tudo ser ceifado.*

*Sabemos que no final do século 19 e na Europa dos anos 20 se experimentou um momento interessante para algumas mulheres e lésbicas.. mas depois veio a Segunda Guerra, o nazismo e outras frentes conservadoras que devastaram absolutamente muitos avanços nesse sentido.*

*Inclusive, isso aparece muito bem no teu maravilhoso filme “Nitrate Kisses” — quando, na terceira parte, uma mulher fala sobre as lésbicas durante o regime nazista.*

*Dentre várias outras coisas, pois é uma fala muito rica, me chama a atenção a parte sobre a cantora Claire Waldoff — que, na época, nos anos 1920, era lida como lésbica. Todo mundo sabia que ela era casada, que tinha como companheira outra mulher. Porque provavelmente ela chegou numa posição mais tranquila, mais confortável, para poder demonstrar isso publicamente sem ser escrachada. Mas depois, ao ficar para a história, se apaga essa “parte” da vida dela. Hoje ninguém sabe que ela era lésbica. E isso acontece com milhares de mulheres no mundo todo.*

*E acredito que essa seja uma das principais reflexões, o principal “chamado” do teu filme “Nitrate kisses”: que lésbicas se nomeiem lésbicas, que deixem rastros claros que não possam ser apagados, pois sempre se tentará apagar esse “detalhe” da vida dessas mulheres ao escreverem suas biografias. Especialmente se forem escritas por pessoas heterossexuais — e sabemos que quem ainda detêm o poder da narrativa histórica é o homem branco e supostamente heterossexual, apesar dos muitos esforços para que as pessoas antes marginalizadas da narrativa histórica tradicional possam, hoje, tomar espaço.*

*Mas, voltando para o resgate histórico, para pensarmos na ciclicidade da história, os anos 50 foram terríveis para as mulheres e homossexuais no geral. Todo o sistema capitalista, a sociedade e a propaganda se direcionaram muito para colocar a mulher no ambiente doméstico, para exaltar o casamento heterossexual, para resgatar a família tradicional com o homem como provedor.*

*O final dos anos 60 e os anos 70 que, de fato, trouxeram uma onda incrível de revoluções, reivindicações e mudanças necessárias em diversos âmbitos. Inclusive aqui no Brasil, onde enfrentávamos uma ditadura ferrenha, foram criados nessa época movimentos gays importantes e grupos que existem até hoje. E também existiram grupos especificamente lésbicos e feministas, formados por mulheres inspiradas no forte movimento lésbico e feminista radical do teu país.*

*Bom, depois de revisar esse breve resumo do século 20, queria trazer mais algumas divagações...*

*A história, ou o que nós conhecemos como história, é feita de rasgos, tropeços, descontinuidades... que, no final das contas, tentam fazer como se fosse algo contínuo, apenas por causa do passar dos dias, dos anos... esses sim se empilham um atrás do outro, ou seria um em cima do outro?*

*E daí insistem em ver em linha reta algo que, se formos ver através dos acontecimentos, não é nada de reto.*

*E, ao falar isso, eu não quero parecer tão pessimista (embora me chamem de pessimista, muitas vezes, e talvez eu até seja. mas prefiro encarar como realista). Mas, enfim, isso não vem ao caso.. o que eu queria dizer é que, ao falar isso, não quero trazer desesperança ou desmerecer o que já foi feito (afinal, eu celebro e agradeço muito todas as mulheres lutadoras que vieram antes de mim).*

*Mas, “Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados”, como já disse nossa grande filósofa Simone de Beauvoir.*

*Então, repito que eu não quero diminuir o que já foi conquistado, quero apenas ver a partir de outras perspectivas e lembrar, e ter em mente, que a gente precisa seguir lutando, que a gente não pode pensar que essas conquistas e esses direitos estão garantidos e que em nenhum momento isso pode vir a mudar. A nossa vigilância precisa ser constante.*

*Afinal, hoje estamos vivendo em uma pandemia que pode transformar muitas coisas e, agora falando especificamente aqui do Brasil, mas sei que em outros lugares do mundo também, existe o fortalecimento de uma extrema-direita e, enfim, não está nada fácil. Os nossos direitos estão bastante ameaçados.*

*Então...*

*além de entender a história como um processo cíclico e não meramente evolutivo, toda essa distopia que estamos vivendo me faz pensar que não é tão surreal considerar uma perda de direitos, uma perda de visibilidade e novos apagamentos.*

*Mas é também justamente por isso que vejo a importância de seguirmos na luta, seguirmos resistindo e insistindo fortemente em nos fazermos visíveis. Em sermos cada vez mais e maiores — em número, em alcance, em potência. Para que os resquícios, caso tentem nos apagar, sejam cada vez mais resistentes, sejam cada vez mais difíceis ou impossíveis de serem destruídos.*

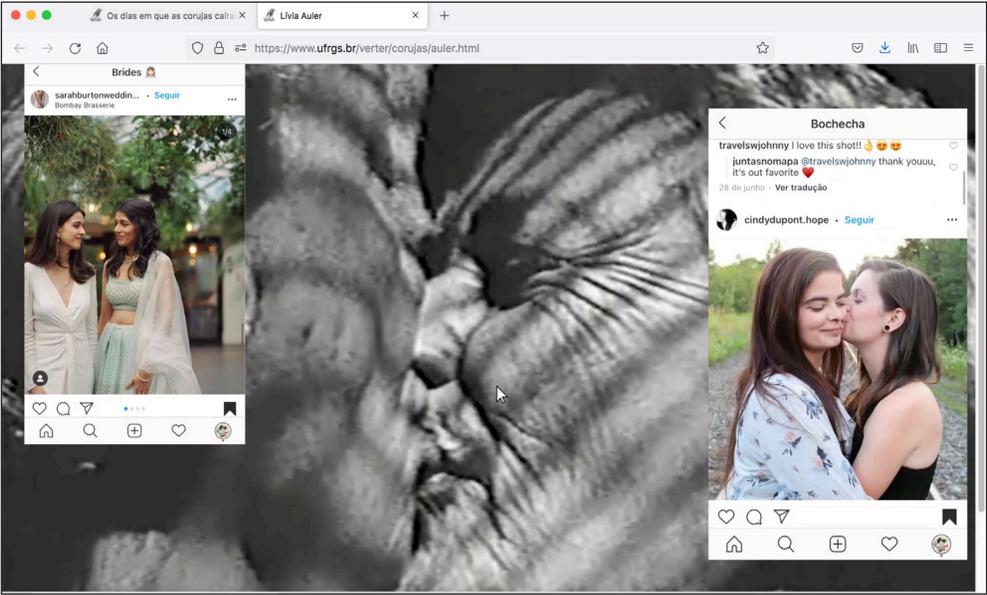
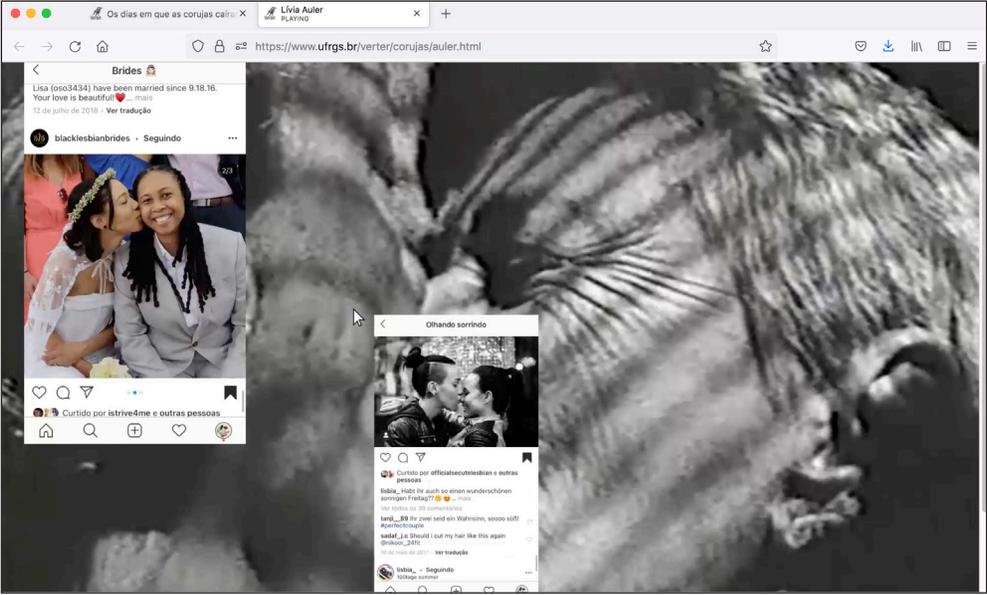
*E é isso, Barbara.*

*Obrigada por nos mostrar a tua visão, o teu posicionamento, a tua resistência. Até o final da tua vida, após anos lutando contra o câncer, tu demonstraste tua força e direcionaste tua arte para falar sobre a morte, sobre o direito de deixar ir.*

*Então vamos...*

*e seguimos!*

Lívia Auler



Brides 🧑🏻

anner • Seguindo

1/8



qui para pesquisar



< Olhando sorrindo

taylorraedillard 1000th IG pic goes to the one and only, Susannah Kathryn 💕  
#1000thpost #wildheartsfarm #photography... mais  
love \_\_\_\_\_1 Very beautiful guys 🌈

7 de agosto de 2017 · Ver tradução

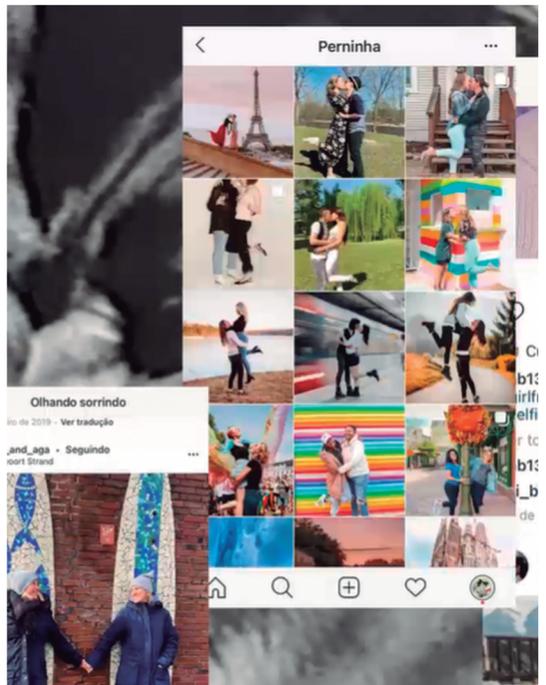
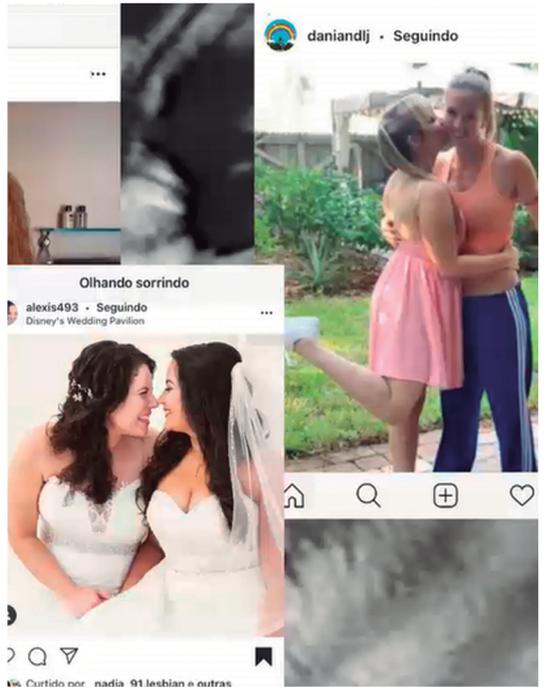


taylorraedillard • Seguindo



@sol





Brides

dancingwithher · Seguindo



6/5

Curtido por caricastro e outras pessoas  
dancingwithher Laura & Rachel ❤️ This pride month we are especially grateful for those who have paved the way before us. For those who stood up... mais  
Ver todos os 1.388 comentários  
caah\_54oliveira @lidia\_samaras2 ❤️  
lidia\_samaras2 @caah\_54oliveira 🍷  
5 de junho de 2019 · Ver tradução

Mirror

7 de agosto · ver tradução

virginia\_pellizzari\_ · Seguindo



Olhando sorrindo

2 de junho de 2019 · Ver tradução

bindi\_dot · Seguir



Curtido por kkkzzz e outras pessoas

Perninha

casentframe · Seguindo  
Milwaukee



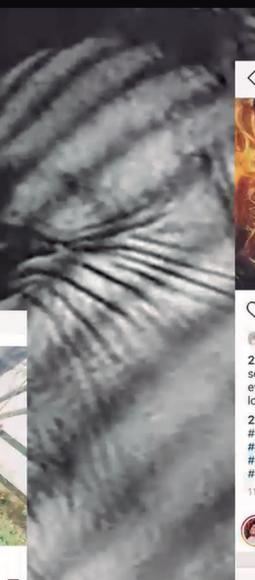
6/5

Bochecha

blakely\_thomas · Seguindo  
Portland (Oregon)



6/5



## **Para Barbara**

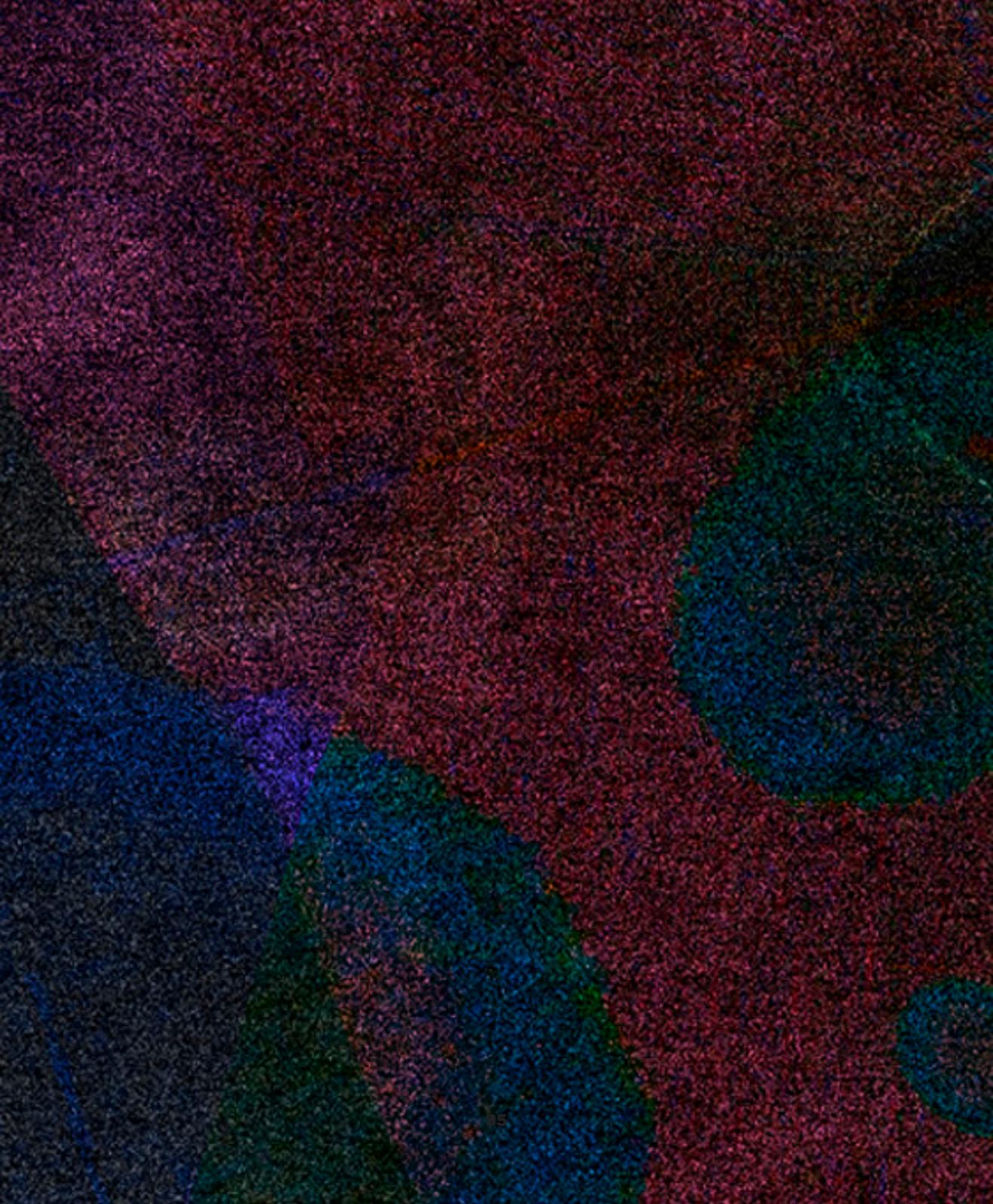
Video, 16'33"

2021

## **To Barbara**

Video, 16'33"

2021



Eduardo

**Montelli**



We are  
**making art**

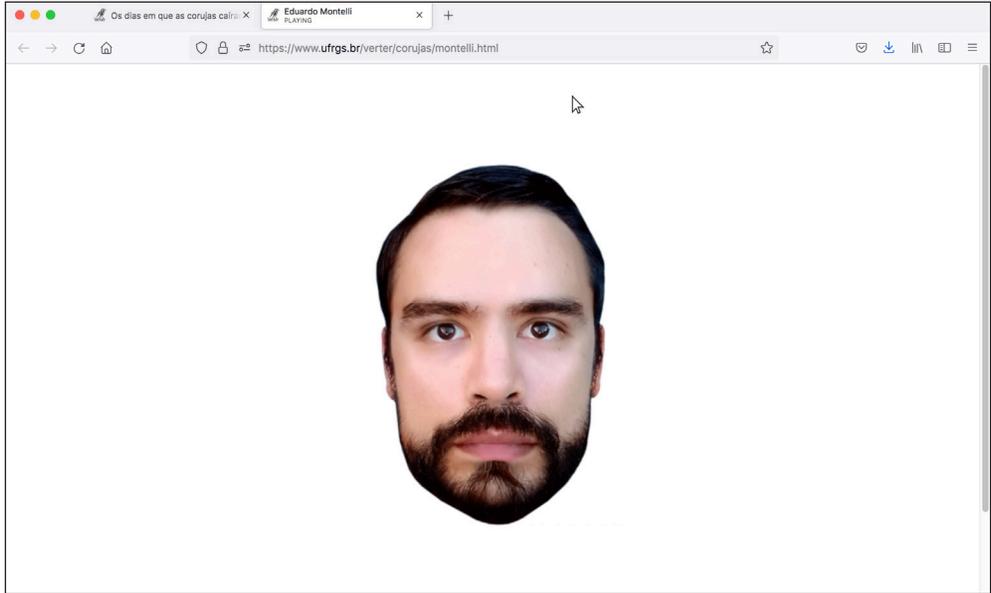
# We are making art

O vídeo **We are making art** do artista Eduardo Montelli trabalha com “a inscrição de si” expondo com fina ironia a inevitável superexposição do artista em sua dependência das plataformas de relacionamento. Entre ficção e realidade, monta, recorta e desmonta uma narrativa experimental. Quem é a mercadoria? Estou fazendo arte!

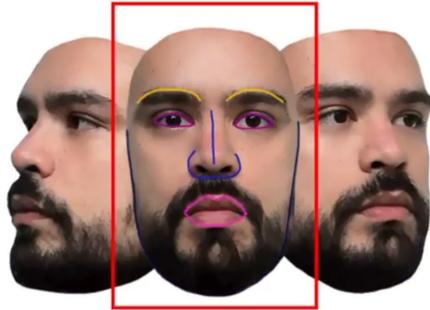
**We are making art** by Eduardo Montelli deals with “self-inscriptions,” as he says. It ironically shows the artist’s inevitable overexposure and dependence on relationship apps. Between fiction and reality, he assembles, cuts, and dismantles an experimental narrative. Who is the product? I am making art!

‘(◉,◉)’

▼



**Fake 100%**

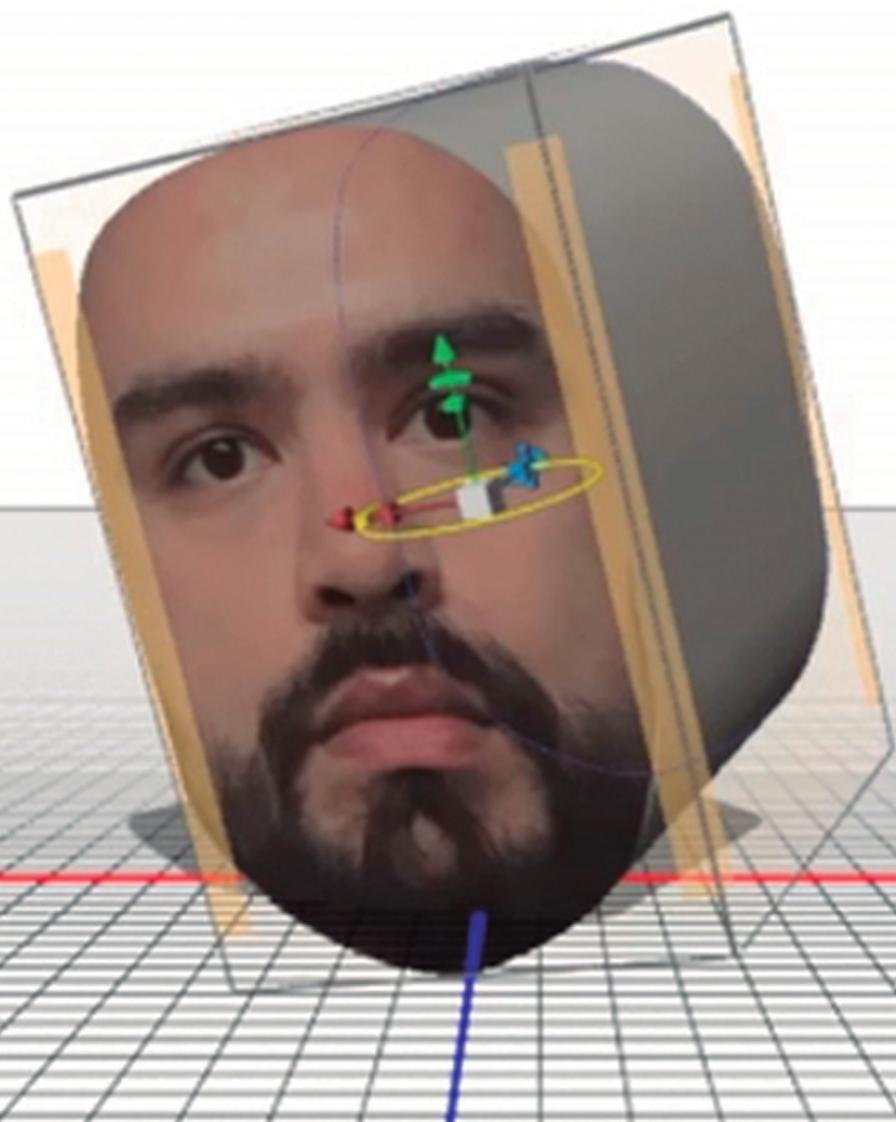




**ART**



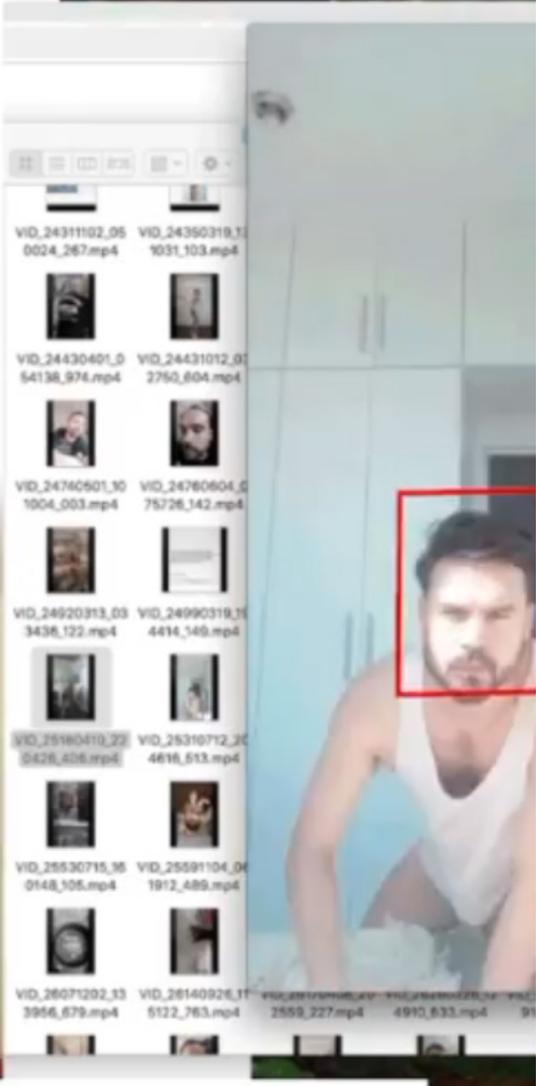
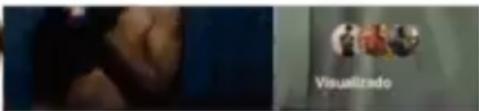














## **We are making art**

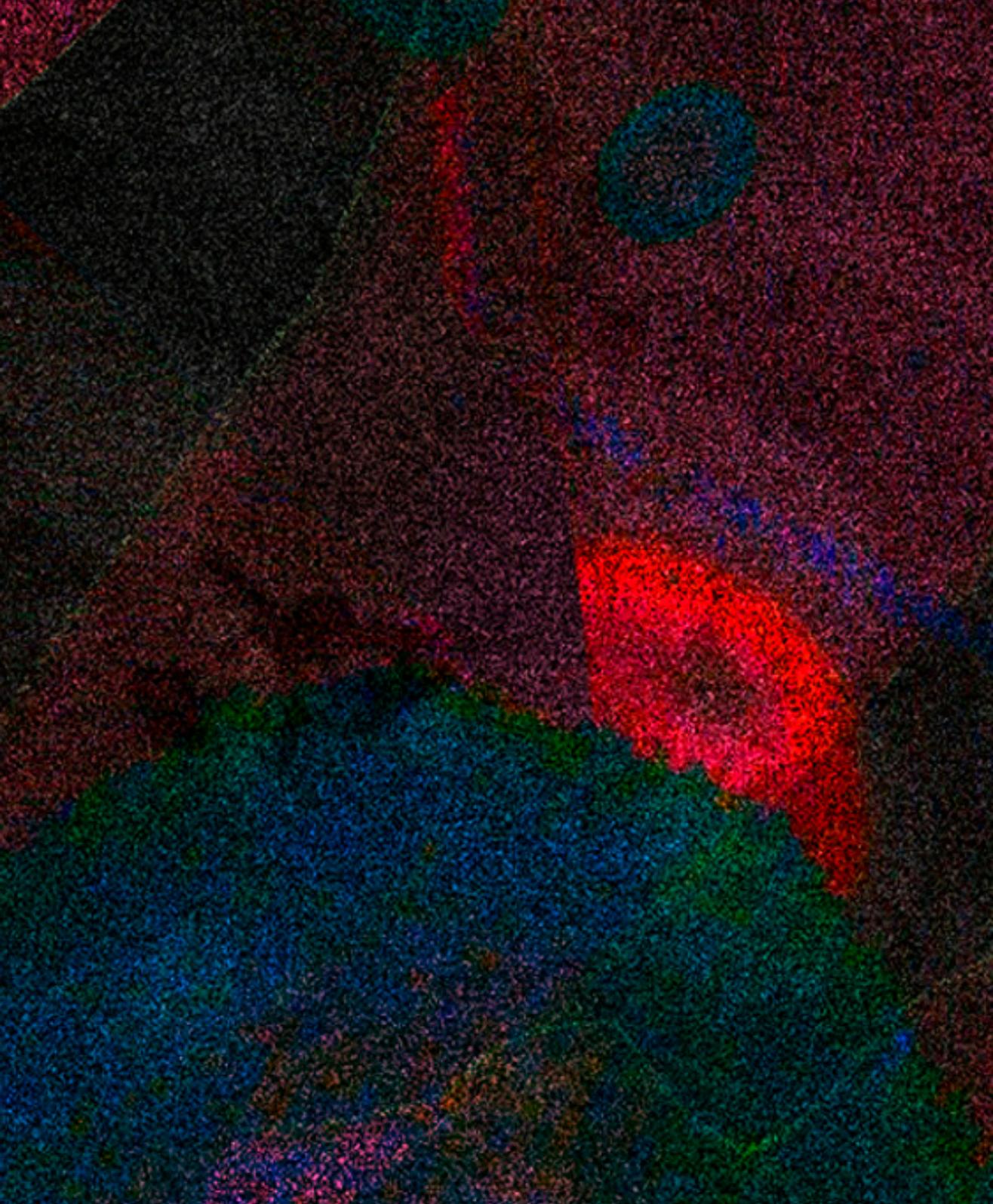
Vídeo, 9'37"

2019

## **We are making art**

Vídeo, 9'37"

2019



Juliana  
**Angeli**



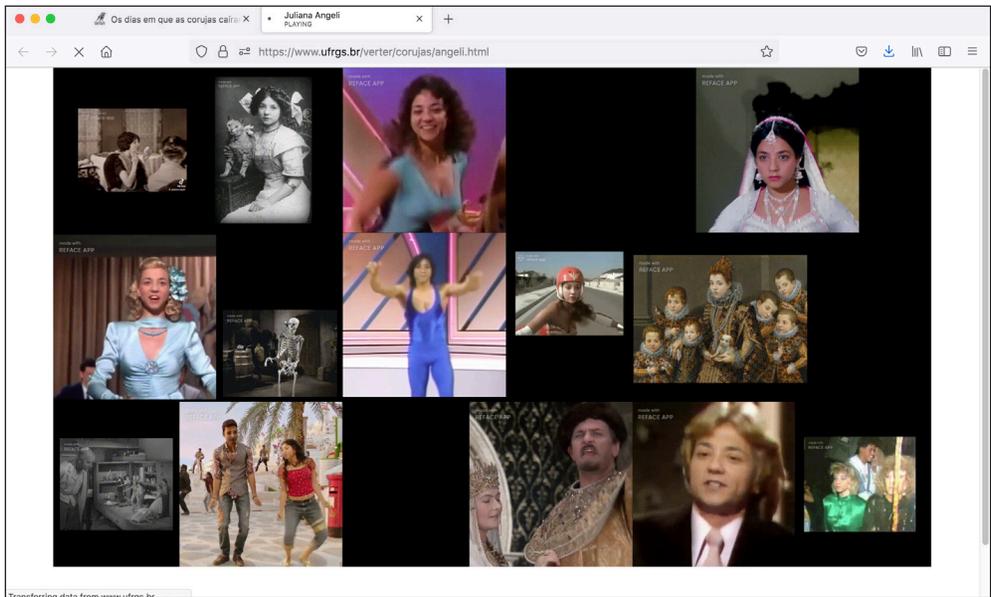
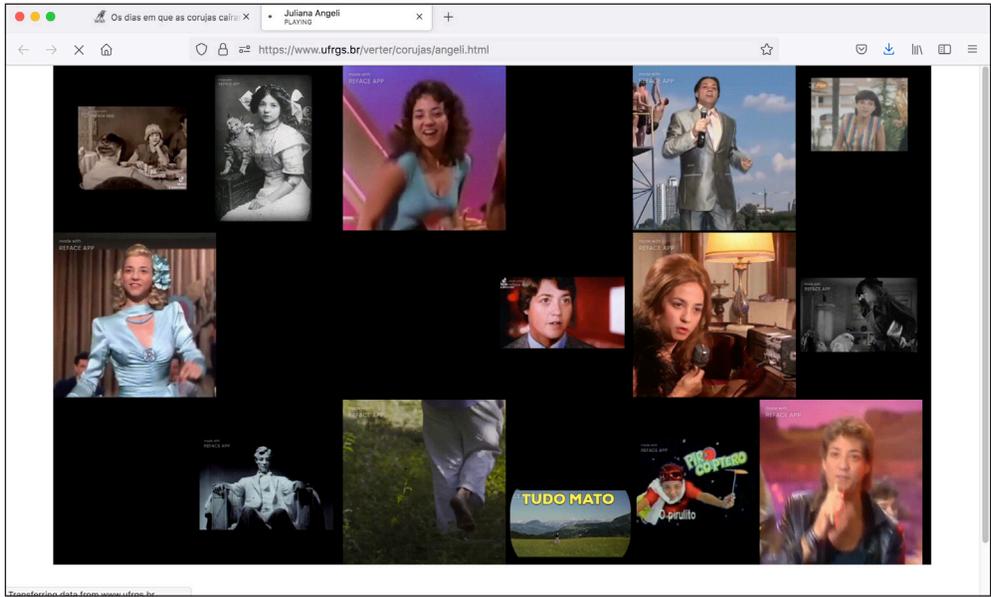
Apepê

## Apepê

Em **Apepê** o rosto da artista está em fusão com o de personagens de vídeos e gifs em cenas de cinema, televisão, publicidade e cotidiano. A auto-ironia, a variação, a profusão de imagens é significativa neste projeto. Na exposição vemos uma seleção de suas postagens usando os aplicativos Reface e Tik Tok publicadas no Instagram e realizadas durante esse período de isolamento.

**Apepê** mixes the artist's face with video and GIF characters of movies, television, advertising, and everyday life. The self-irony, the variation, and the profusion of images are significant in this project. In the exhibition, we see a series of posts created during the pandemic using apps like Reface and TikTok published on Instagram.













## Apepê

NetArt

Feito com imagens usando os aplicativos Reface e Tik Tok postadas na página da artista @julianaangeli no Instagram

Edição e gifs: Leonardo Cardoso Mafra

2021

## Apepê

NetArt

Made with the apps Reface and Tik Tok, posted by @julianaangeli on Instagram

Editing and gifs: Leonardo Cardoso Mafra

2021



Clarissa

**Daneluz**



# Um rosto pede contato

- *Um rosto*
- *Humano, numérico, quântico?*
- *Pede contato.*

O vídeo **Um rosto pede contato** resulta de arquivos formados e experimentos de montagem realizados durante pesquisa de doutorado intitulada “Antiface / rosto imaginário: fabulações nas imagens geradas por softwares”. Coletar, montar, animar, são gestos que atualizam espaços de pensamento: a despeito do propósito que informa a imagem de um rosto — detecção, reconhecimento — que é isto e que deve ser feito com isto? A fabulação tem seus cinzéis de escultor.

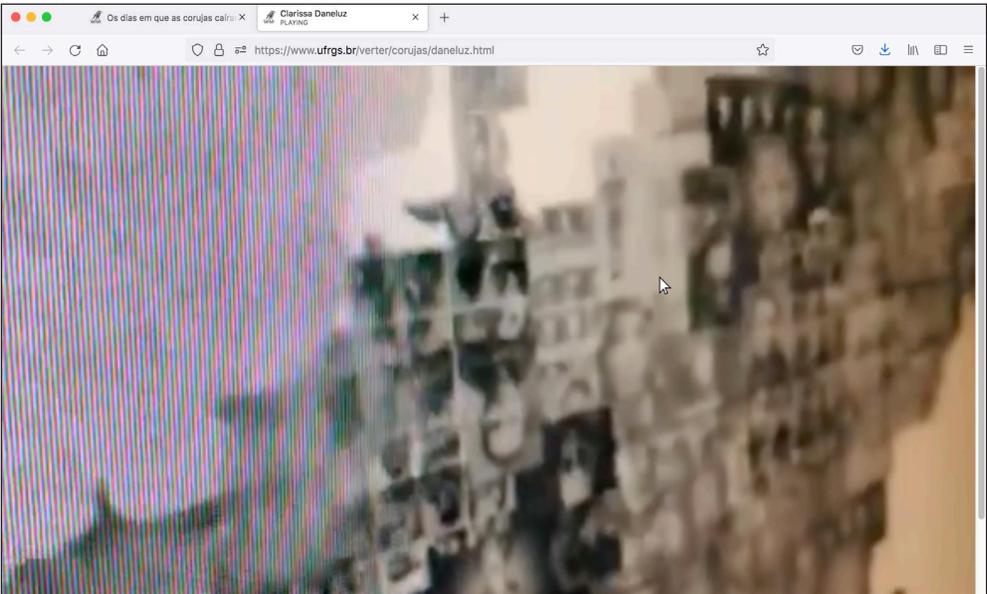
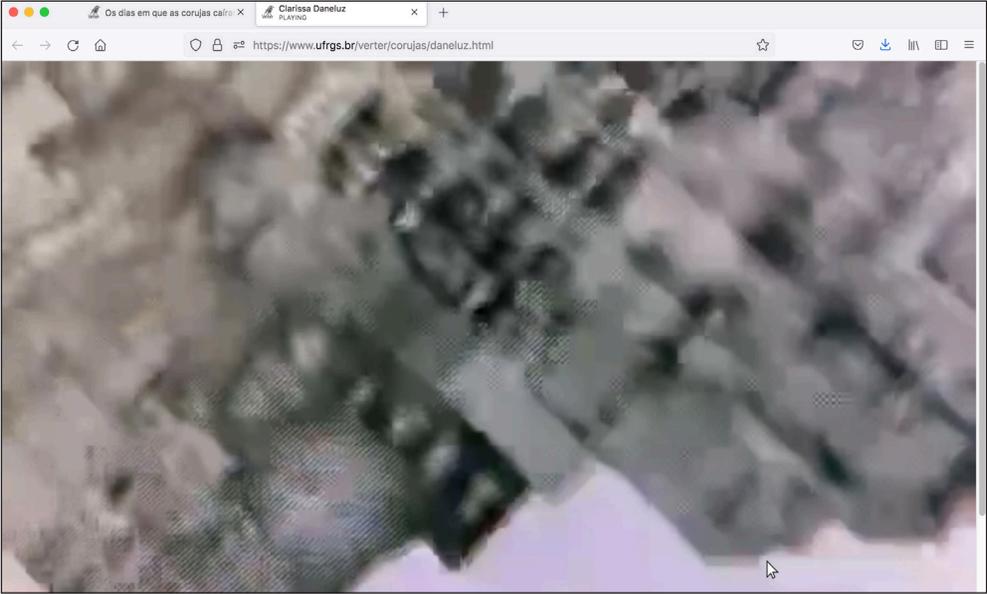
Clarissa Daneluz

- *A face*
- *Human, numerical, quantum?*
- *Asks for contact.*

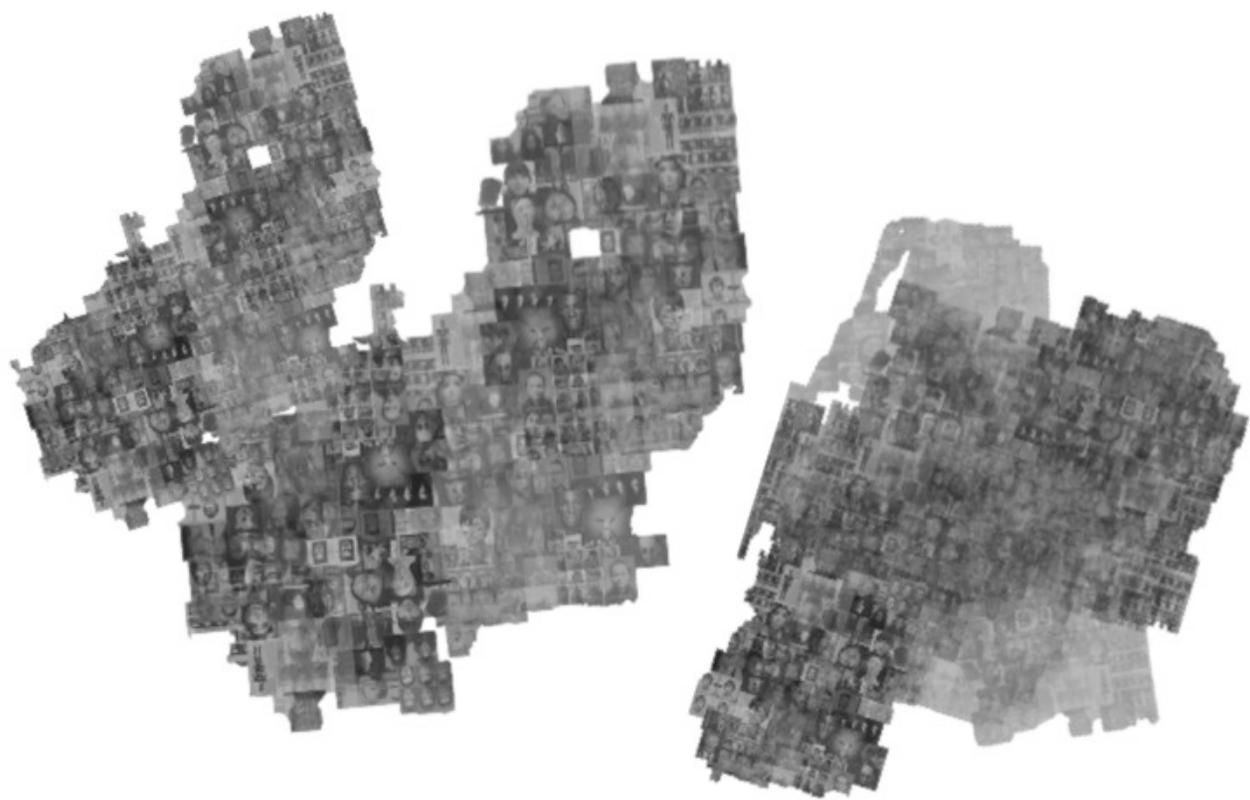
**A face asks for contact** results from archive and collage experiments developed during Ph.D. research entitled “Antiface / imaginary face: fabulation in images generated by software.” Collecting, assembling, and animating are gestures that update our thoughts. Despite informing a face image — detection, recognition — what is this and what should be done with it? Fabulation has sculptor’s chisels.

‘○,○’

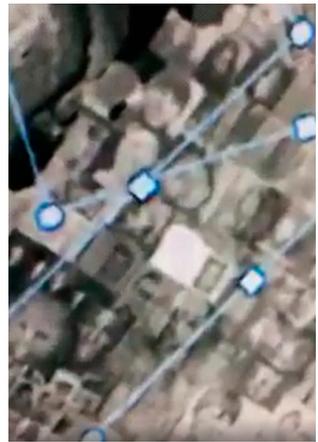
▼











## **Um rosto pede contato**

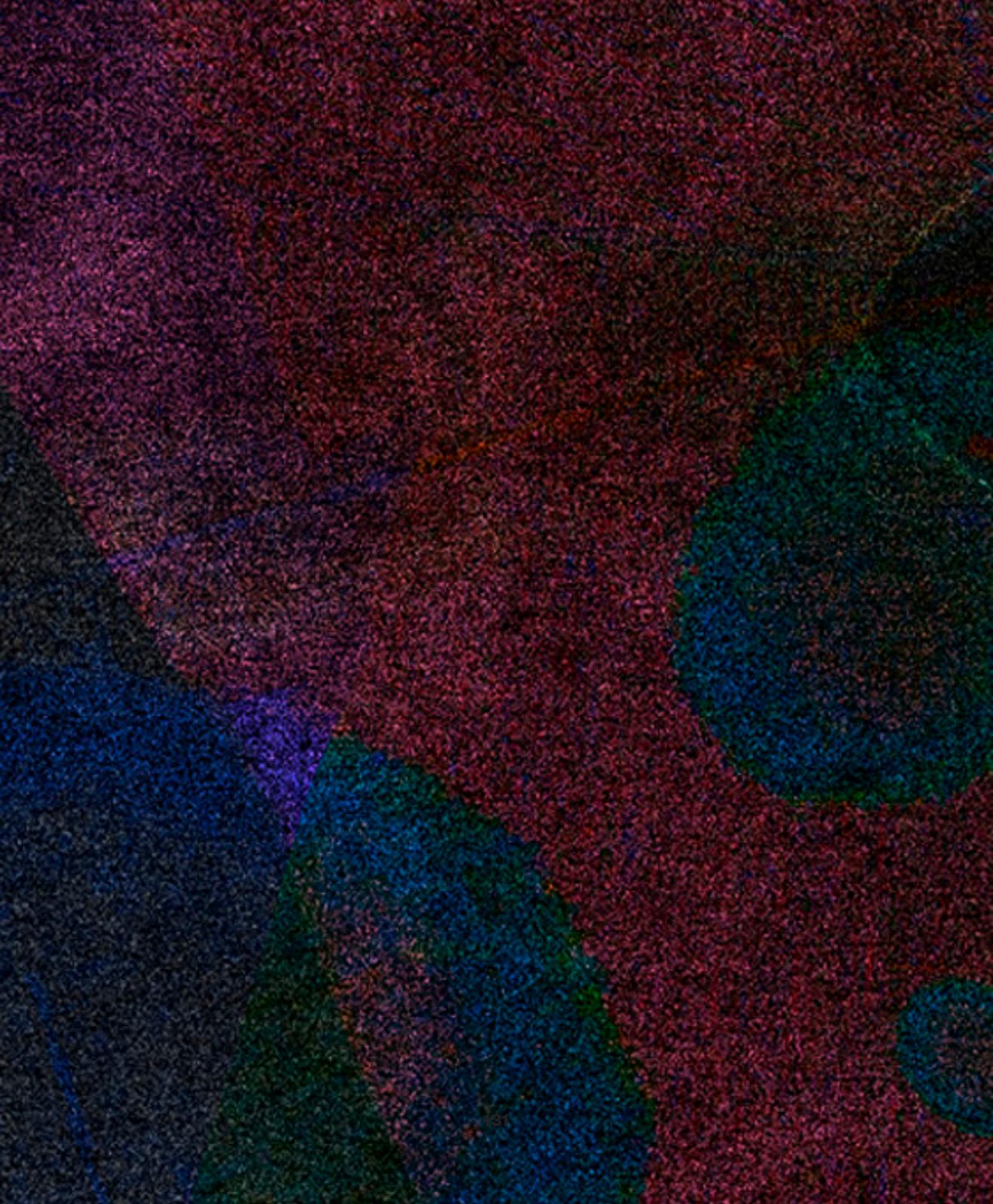
Vídeo sobre montagens de imagens, 3'25"

2021

## **A face asks for contact**

Video over collages, 3'25"

2021



Letícia

**Bertagna**

iss

nós

tu

aqui

**Aqui**

**à deriva**

## Aqui à deriva

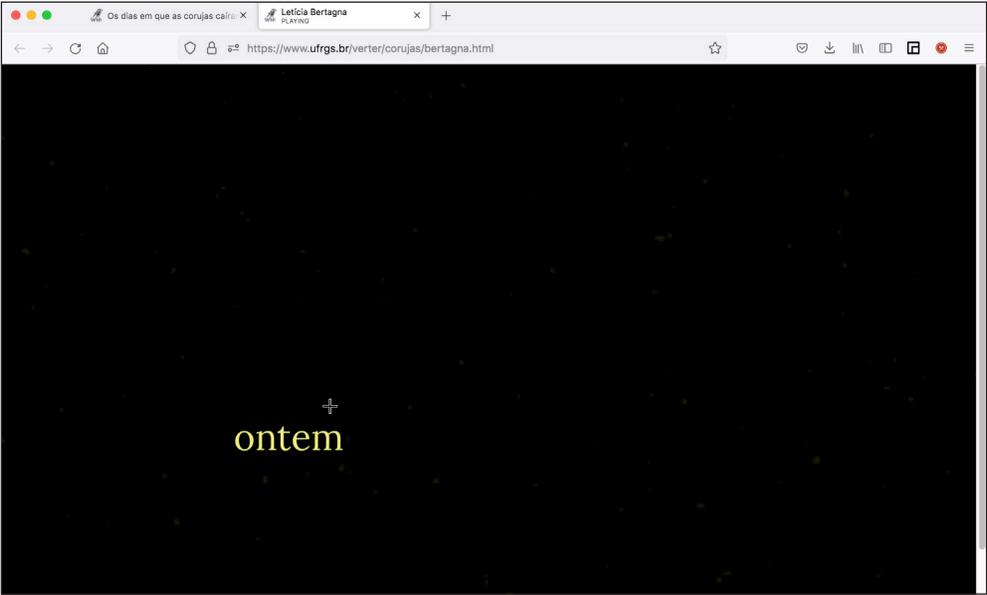
*Aqui à deriva se inscreve em uma série de exercícios visuais que partem da linguagem. Nesse caso a atenção se volta à categoria linguística denominada dêixis, da qual fazem parte palavras como aqui, agora, ontem, hoje, amanhã, eu e tu. Nota-se que essa classe de termos resiste à formação de imagens fixas na medida em que não possuem um referente específico. Assim, os termos podem ser considerados signos vazios e moventes, que só adquirem sentido no momento da enunciação. Desse modo, Aqui à deriva também se apresenta como algo movente, capaz de se desdobrar e apresentar em diversos formatos: vídeo, net art, tese de doutorado e instalação, uma vez que nomeia um conjunto heterogêneo de experimentações. A proposta de net art aqui apresentada busca investigar as possibilidades virtuais de apresentação de um material formado pelo conjunto de palavras e sons com que venho trabalhando. Busca também dialogar com as singularidades do meio, principalmente em relação aos desafios que o espaço virtual impõe: seja à noção de lugar ou à ideia de*

*Here adrift is part of a visual exercise series exploring language. It focuses on deixis, a linguistic category of words like here, now, today, yesterday, tomorrow, me, and you. This lexicon escapes fixed meanings since there are no specific referents to them. We can consider them empty and moving signs that acquire meaning when enunciated. Thus, Aqui à deriva is on the move, unfolding in a heterogeneous set of experiments and formats: video, net art, dissertation, and installation. This net art proposal investigates the virtual possibilities of a group of words and sounds I have been working on. It also establishes a dialog with the medium singularities and virtual space's challenges like the notions of place and authorship. The vague indications of words and audience participation raise these issues. Words appear and disappear against a dark background following the movement of the viewer's mouse. At each appearance, we can hear breathing sounds, which instigates the participants to search the words while enjoying sounds, the words' sequence and meanings, and testing*

autoria. Assim, tanto as indicações vagas das palavras como a participação do público buscam lidar com essa situação, provocando reflexões. Sob um fundo escuro, as palavras surgem e se apagam de acordo com o movimento do mouse do espectador. Cada aparição é acompanhada de um som de respiração, fazendo com que o participante seja tanto instigado a descobrir a localização dos termos quanto conduzido a brincar com os ritmos sonoros, a ordem de aparição das palavras, os seus sentidos prováveis, testando a escrita de um quase-poema. As diversas respirações que constituem a sonoridade do trabalho foram recolhidas durante a pandemia, trazendo mais uma camada de significação à constelação de signos e sopros que remetem aos gestos de indicação e à sensação de desorientação simultaneamente. De todo modo, o trabalho é uma aposta no escuro em contraste à hiperexposição de nossos tempos.

Leticia Bertagna

*the writing of an “almost poem.” The breathing sounds were recorded during the pandemic, adding new layers to a constellation of signs and breaths related to gestures and disorientation. This work is a bet in the dark against the hyper-exposure of our times.*



amanhã

eu

hoje

lá

ora

tu

eu

ontem

## **Aqui à deriva**

Vídeo, 1'16"

NetArt

Em colaboração com Rodrigo de Avellar  
Muniagurria

2021

## **Here adrift**

Video, 1'16"

NetArt

In collaboration with Rodrigo de Avellar  
Muniagurria

2021



Michel

**Zózimo**



**A noite azul  
de Funes**

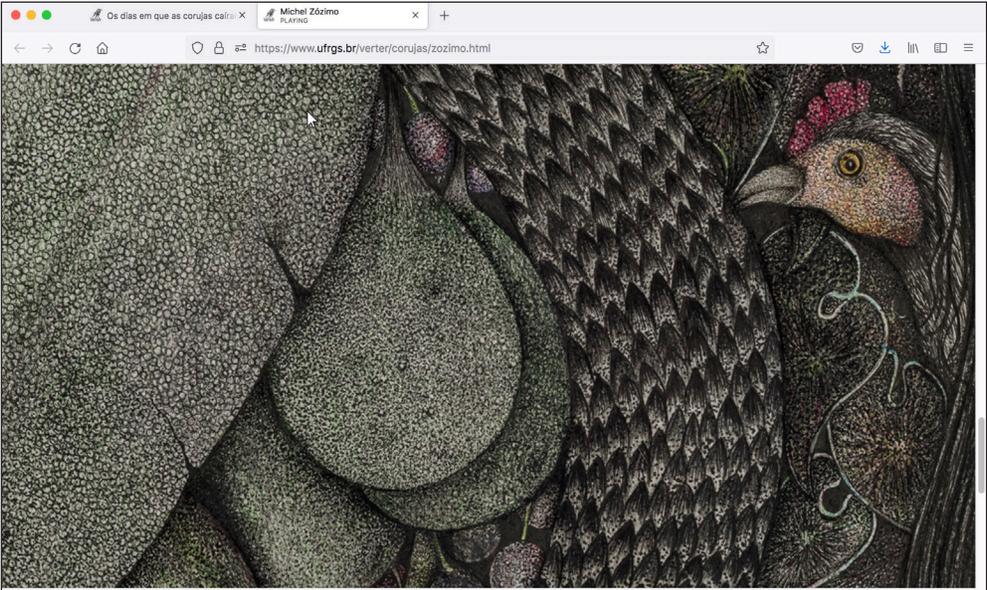
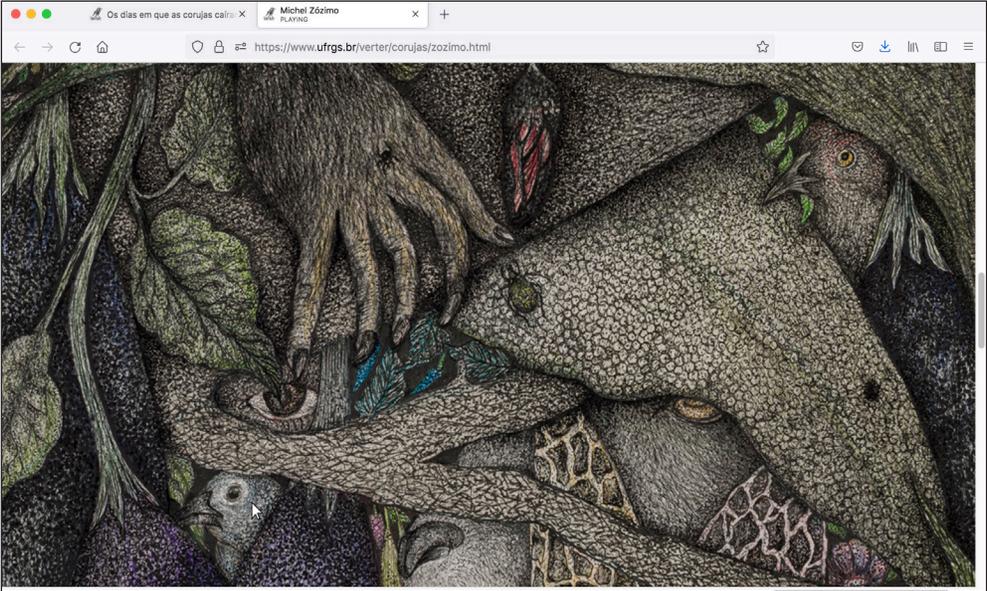
# A noite azul de Funes

A **noite azul de Funes** é originalmente um desenho com lápis aquarelável e nanquim sobre papel algodão. Repleto de detalhes, como a memória de Funes, a adaptação para o meio da internet opta por apresentá-lo em grande formato: o que dificulta que a totalidade do desenho seja apreendida, porém permite que o público o percorra usando as barras de rolagem do navegador. O clique aciona o som captado durante a feitura do desenho.

A **The blue night of Funes** is originally a drawing full of details, such as Funes' memory, made with watercolor pencil and China ink on cotton paper. It is difficult to see the whole image in this large-format web adaptation, but it allows the audience to apprehend the full picture by using the scroll bars. Clicks trigger sounds recorded during the drawing process.

‘○,○’

▼













## **A noite azul de Funes**

NetArt a partir de desenho sobre papel algodão  
(lápiz aquarelável e nanquim), 103x140cm

2021

## **The blue night of Funes**

NetArt after drawing on cotton paper (watercolor  
pencil and indian ink), 103x140cm

2021





# Sonho

Elaine Tedesco e Marina Polidoro

“O sono da razão produz monstros” é uma gravura de Francisco de Goya, 1799. No primeiro plano, o artista está sentado, com a cabeça entre os braços, dormindo, sobre seus instrumentos de trabalho e sobre a mesa. Ao fundo, na parte superior da cena, criaturas enormes (corujas e morcegos) o rondam no escuro, à direita, um gato está sentado no chão e mira-o com os olhos arregalados. A obra é uma alegoria da irracionalidade de sua época, e não poderia ser mais atual, especialmente no Brasil, mas não apenas aqui.

A lógica da eficiência, do desempenho, que perpassa a sociedade atual, comanda os fluxos não só das produções e do trabalho, mas da vida como um todo. As novas tecnologias e suas possibilidades de controle interferem diretamente na nossa percepção, atenção e nas tomadas de decisão. Experienciamos a vida numa assimetria de potências geradoras de “mercados de comportamentos futuros” (Zuboff, 2020), em que não conseguimos apreender o todo (Gestalt) e as dinâmicas que nos atravessam, pois nada está fixo e muito se encontra além da capacidade de percepção humana.

Jonathan Crary (2014) evidencia a violência da expressão 24/7, que, mesmo remetendo à duração do dia e da semana, desconsidera o ritmo da vida humana, esvazia o tempo da possibilidade do desdobramento das experiências. Aproximamos essa questão do que aponta Roland Barthes (2003), sobre “como viver junto”: que a vida de cada indivíduo é feita de configurações não estáveis, irregulares, e que, portanto, os humores oscilam entre momentos depressivos e

outros exaltados. Viver junto implicaria em respeitar isso, permitindo que cada sujeito preserve seu ritmo, ao mesmo tempo que busca viver junto. Seu oposto é a disritmia, a heterorritmia, o poder que reprime o ritmo individual e torna toda experiência homogênea.

↪

O livro “Androides sonham com ovelhas elétricas?”, que nos emprestou o título da exposição, passa-se inteiramente na duração de um dia, um longo dia de trabalho. A história inicia com Rick Deckard despertado pelo sintetizador de ânimo, que, dependendo da regulagem da onda, garante que se acorde alegre: “sempre se surpreendia ao achar-se desperto sem ter sido avisado” (Dick, 2019, p. 29). Durante o dia, vemos ele reagindo a diferentes demandas (da vida doméstica, das expectativas sociais, do trabalho que desempenha como caçador de andróides). Ele diz, comparando o dia vivido a uma maratona: “— Desde que comecei não consegui parar; ela continuava a me levar em seu rastro [...] Eu não podia parar porque não haveria mais nada depois que parasse.” (Ibidem, p. 245). No final do livro, que é o final do dia, Deckard chega a casa e anuncia à esposa, Iran, que vai dormir o dia todo em “uma longa e merecida paz”.

↪

Uma sociedade hiperconectada e cada vez mais acelerada apoia-se no desenvolvimento tecnológico para elevar a produtividade e o consumo ao máximo. As redes permitem a conexão e um estar junto, ao mesmo tempo que estamos sozinhos; descentralizam as atividades e liberam-nos da necessidade

de estar no mesmo lugar em simultaneidade. Porém, quando a luz das telas é a primeira luz que vemos, ainda deitados, ao acordar, e essa luz invade cada vez mais o escuro da noite, retardando e perturbando o sono, vemo-nos imersos em um “tempo sem tempo [...] Implacavelmente redutor, celebra a alucinação da presença, de uma permanência inalterável, composta de operações incessantes e automáticas” (Crary, 2014, p. 39).

Perde-se com isso não só a capacidade de concentração, o sono restaurador é afetado. O tempo sem tempo é a premissa também do tempo livre, se considerarmos que: “Toda a miríade de formas de passar, usar, desperdiçar, aguentar ou dividir o tempo antes da televisão foi substituída por modos mais uniformes de duração e por um estreitamento da capacidade de reação sensorial” (Ibidem, p. 90).

Seria realmente um estreitamento, conforme postula o autor, ou uma mudança radical na integração dos sentidos com os dispositivos? E como ficam os devaneios e a capacidade de sonhar acordados? Seu declínio seria o motivo para o aumento do uso de psicotrópicos e drogas? Uma vontade de anestesia geral, um desejo de descolamento dos condicionantes. Ou estaremos tão afetados pela velocidade, brilho e o soft power, enfim, invadidos pela energia cinemática, referida por Paul Virilio, em 1988, e não encontramos mais sentido naquilo que é inanimado, áspero e opaco?

De qualquer forma, na atualidade, a fuga tornou-se inseparável da rede, dos contatos, dos compartilhamentos, dos likes. Nesse contexto, como escreveu SuSanne SætheR Ø. “a tela tornou-se o termo de conexão entre as muitas tecnologias e dispositivos diferentes sobre e através das quais imagens móveis são experimentadas, sejam elas pequenas ou grandes, projetadas ou transmitidas eletronicamente.” (2020, p. 14). Passamos a movimentar-nos cabisbaixos. Andamos e sentamo-nos com o olhar para o objeto que seguramos. Aprendemos novos gestos explorando a planaridade dessas mesmas telas, em interações automatizadas que nos fazem esquecer da complexidade computacional com a qual estamos implicados. “O que a interface háptica dramatiza de forma

tão impressionante é, simplesmente, como a mídia do século 21 atrai corpos humanos e sentidos literalmente de perto.” (Ibidem, p. 204)

5

A invenção desta exposição iniciou a partir da escrita do texto curatorial (publicado no início deste catálogo) que sintetiza algumas das nossas percepções sobre as urgências do tempo presente. Convidamos este grupo de artistas pela qualidade da produção pregressa e por vermos, na trajetória de cada um, relações ao que estávamos propondo. Cada artista reagiu ao texto à sua maneira, alguns propondo versões para internet de trabalhos já existentes, outros desenvolvendo novas proposições.

Diante do conjunto das produções, passamos a pensar como se relacionam entre si e de que maneira a experiência conjunta poder-se-ia configurar como um “trajeto”, uma sequência, um movimento que leva de um trabalho ao próximo. Assim, caso o público siga a proposta, a experiência inicia mais silenciosa, acelera gradualmente em direção a um excesso de cores, sons e imagens para finalizar com a noite.

A sequência começa propondo um inicial afastamento das redes, lembrando-nos de que a natureza ainda existe. O *projeto lacuna [escuta aérea]*, de Raquel Stolf, traz o som do silêncio e vistas ensolaradas de uma lagoa. Navegando pelos caracteres, acessamos uma série de vídeos agrupados nas páginas html: partimos de um sobrevoo que nos permite conhecer o entorno, com artefatos humanos e elementos naturais, e vamos até as pedras do fundo da lagoa. São imagens contemplativas que mobilizam nossa atenção para o movimento suave e constante da água e do reflexo do sol.

Depois, solicita-se a experiência háptica, o toque à tela. Em *As automatatas. web*, Joana Burd coloca quatro esculturas digitais alinhadas flutuando num espaço vazio. Vemos a sua sombra, podemos girá-las e afastá-las, mas não temos referências do ambiente além do branco infinito, que nos lembra que o que vemos e tocamos através da tela trata-se de mera simulação. Ainda assim, as esculturas reagem ao toque, enrugam-se ou se esquivam e disparam cada qual um texto de forma responsiva.

Espelhar os automatismos, contrapor os condicionantes de formas diversas é o que nos propõem Joana Burd e Cesar Baio. Ao caminhar num espaço de grande circulação de pessoas, Cesar Baio faz, repetidamente, um percurso diverso dos demais, assim, estabelecendo um movimento que se difere e conflitua com a funcionalidade do local (piso que antecede as escadas rolantes), explicitando a presença dos padrões de comportamento social. O vídeo *Padrões Anômalos – Estudo 1* nos convida a andar em outro ritmo e direção e mostra como simplesmente caminhar pode ser um ato silenciosamente questionador.

O tom soturno do trabalho *Res Publicae*, de Flavya Mutran, soa como uma vigília na escuridão. Em tempos de desgovernabilidade, representatividade questionada e democracia em risco, a sequência de retratos de homens brancos nos expõem à anacronia do presente. O mau agouro paira. Os retratos em preto e branco movimentam-se lentamente, embalados pelo efeito digital aplicado. São imagens oficiais de quase ex-presidentes do Brasil, aqueles que mal assumiram e/ou por poucos dias ficaram no poder. Como viver junto nessa República?

Leo Caobelli, em *Magnetica (S 01 EP 01)*, explicita o fascínio pelas imagens encontradas, pelos “afetos perdidos”, — o mal de arquivo, de Jacques Derrida. A narrativa aleatória elaborada pela apropriação dos arquivos alheios, encontrados no descarte dos VHSs e HDs, editados em múltiplas telas, apresenta-se com a aparência de mídia mista. Aponta criticamente para a obsolescência dos equipamentos e materiais e, ao mesmo tempo, organiza caoticamente histórias com memórias apagadas.

Na superfície das telas, em meio ao excesso de conteúdo, retratos e selfies ganharam um patamar inimaginável trinta anos atrás: a face é configurada em zonas permeáveis entre eu e ninguém, todos e nenhum. A mostra segue com uma sequência de artistas que tencionam a alucinação da presença e problematizam questões relativas à identidade.

*Para Barbara*, Lívia Auler escreve uma videocarta para a artista Barbara Hammer. Autorretratos e selfies de companheiras lésbicas, que a artista coleciona e compartilha na plataforma Instagram, são rolados simultaneamente em múltiplas telas ao som da leitura da carta, dando visibilidade ao afeto do amor entre mulheres. Num processo dinâmico e de infiltração, nas redes sociais ainda se fazem lutas de minorias contra sua invisibilidade.

Eduardo Montelli, em *We are making art*, realiza uma videocolagem, editada a partir de gifs nos quais sua imagem performa diversos eus, cria uma narrativa fragmentada e fantástica. São, como nomeia: inscrições de si. Como num diário em processo de improviso, mostra-se e ironiza o artista como produto e produtor. É a partir do que vemos que aparecemos.

*Apepê* é parte da coleção de postagens compartilhadas ludicamente pela artista Juliana Angeli, no seu Instagram, no primeiro ano da pandemia de Covid-19, tem seu rosto acoplado aos mais diversos personagens. São cenas dos mais diferentes períodos históricos, com interpretações de cantoras, atrizes, pinturas antigas, apropriadas da internet e editadas via Refaceapp e Tiktok. Juliana torna-se outra, descola de si e mescla-se com qualquer um, torna-se múltipla.

Clarissa Daneluz, em *Um rosto pede contato*, produz um vídeo a partir da montagem digital de imagens capturadas, de rostos de pessoas, de rostos criados por inteligência artificial e pelo que ela chama de antifaces, as estratégias de escape da vigilância e do reconhecimento facial. A tela que filma a tela produz um moiré próprio dessa operação e remete à questão de que, ainda que o objetivo da indústria seja chegar ao aparelho mais transparente possível, a especificidade do meio não desaparece por completo.

Tal presença inevitável da opacidade do digital, já quase ao final da exposição, remete-nos de volta para a situação presente no planeta. Porém, agora, já é noite.

Em *Aqui à deriva*, de Letícia Bertagna, a tela é uma escuridão em que cintilam suaves estrelas. Escutam-se respirações ofegantes e a falta de respiração, o volume e acúmulo sonoro evocam a agonia de milhares de pessoas nestes anos de pandemia de Covid-19. Faltam-nos palavras, perdemos o sentido. Ao percorrer a tela, tateando e buscando no escuro, encontramos cá, aqui, ontem, tu, eu, amanhã, aquilo, este, aquele, nós.

O excesso de elementos e de detalhes, o acúmulo de animais e plantas: há muito a ser visto em *A noite azul de Funes* de Michel Zóximo, como a própria memória de Funes, aquele não podia esquecer nada e “costumava passar as horas mortas sem acender a vela” (Borges, 1997, p. 112). A opção nesta apresentação adaptada do desenho manual para a internet, com a vista aproximada, dificulta a visão do desenho completo, mas convida-nos a percorrê-lo. O clique aproxima-se da ponta do lápis e permite-nos ouvir o som que o artista produz ao preencher o desenho de texturas.

↻

Para nós, que vivemos neste lugar e agora, não é fácil apagar todas as luzes e dormir. O mesmo acontecia com Funes: “Era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo” (Borges, 1997, p. 116). Motivos diferentes, no entanto, mantêm-nos acordados e atentos ao mundo. Vivendo a angústia provocada pela pandemia, em meio à catástrofe climática, à crise econômica e da democracia, com o coletivo perdido no sono da razão, resistimos e queremos ainda sonhar e agir para um bom futuro.

## Referências

BARTHES, Roland. Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: FICÇÕES. São Paulo: Globo, 1997.

CRARY, Jonathan. 24/7: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DICK, Philip K. Androides sonham com ovelhas elétricas? Tradução Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2019.

Ø. SætheR, SuSanne; BULL, Synne T. Screen Space Reconfigured. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

ZUBOFF, Shoshana. A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

# Dream

## Elaine Tedesco e Marina Polidoro

The Sleep of Reason Produces Monsters (1799) is an engraving by Francisco de Goya. It depicts Goya seated in the foreground, sleeping on his table and drawing tools, with his head between his arms. In the upper part of the scene, giant creatures (owls and bats) hover in the dark. On the right side, a cat on the floor stares at him with wide eyes. This work allegorizes the irrationality of that period and could not be more current, especially in Brazil, but not only here.

The logic of efficiency and performance permeating today's society defines work, production flows, and our lives. Innovative technologies and their control possibilities directly interfere in our perception, attention, and decision-making. We experience life amid asymmetric forces that generate "behavioral futures markets" (Zuboff, 2020) in which we are unable to grasp the whole picture (Gestalt) and the dynamics that run through us. Nothing is fixed and so much is beyond the ability of human perception.

Jonathan Crary (2014) highlights the violence of the expression 24/7. Even when it refers to the duration of days and weeks, 24/7 disregards the human life rhythm and drains the time of life experiences. This issue relates to Roland Barthes' reflection on "how to live together." According to the French author, everyone's life is made of unstable, irregular arrangements. Therefore, our mood swings between depressive and exciting moments. Living together implies respecting these dynamics, allowing each person to preserve their rhythm while aiming to live collectively. The opposite is dysrhythmia, heterorhythmia, and the powers that repress individual rhythm and make all experiences homogeneous.

2

The book *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, from which we borrow the title of our exhibition, takes place on a long day at work. The story begins when Rick Deckard is awakened by his mood organ. This gadget allows people to wake up happy, depending on the adjustment of the wave: “It always surprised him to find himself awake without prior notice” (Dick, 2019:29). During the day, he reacts to different demands of domestic life, social expectations, and his work as an android hunter. He compares his day to a marathon: “— Once I began on it there wasn’t any way for me to stop; it kept carrying me along [...] I couldn’t stop because there would be nothing left after I stopped” (Dick, 2019:245). At the end, Deckard goes home and tells his wife Iran that he will sleep all day in a “long deserved peace.”

5

A hyper-connected increasingly accelerated society relies on technological development to maximize productivity and consumption. Networks allow connections and being together while we are alone; they decentralize activities and free us from the need of physical presence. However, screen lights are the first ones we see while still lying in bed. They invade the darkness of the night, delaying and disrupting our sleep. We find ourselves immersed in a “time without time [...] In its preemptory reductiveness, it celebrates a hallucination of presence, of an unalterable permanence composed of incessant, frictionless operations” (Crary, 2014:39).

Screens affect our focus and restorative sleep. Time without time is also the premise of free time, if “All of the myriad ways in which time had been spent,

used, squandered, endured, or parcellized prior to television time were replaced by more uniform modes of duration and a narrowing of sensory responsiveness” (Crary, 2014:90).

Would it really be a narrowing, as the author postulates, or a radical change in the integration of senses and devices? And what about daydreaming and the ability to daydream? Could its decline be the reason for the increasing use of psychotropics and drugs? A desire for general anesthesia means the will to detach from constraints. Or are we so affected by the speed, brightness, and soft power while invaded by kinetic energy, as said Paul Virilio in 1988? Can we find meaning in inanimate, rough, and opaque things?

Nowadays, escaping has become inseparable from networks, contacts, shares, and likes. In this context, “the screen’ has become the connecting term between the many different technologies and devices on and through which moving images are experienced, be they small or big, projected or electronically transmitted” (SuSanne Ø., 2020). We walk with our heads down. We sit and walk while looking at the object we are holding. We learn new gestures by exploring the screens’ flatness in automated interactions. That makes us forget the computational complexity in which we are involved. SuSanne Sæther wrote about the attraction to screens’ warmth and luminosity: “What the haptic interface so strikingly dramatizes is thus, simply put, how 21st-century media draws human bodies and senses quite literally up close, while its computational operations simultaneously become ever more elusive for our sensorium.”

5

The invention of this exhibition began with a curatorial text (published in this catalog) summarizing our perceptions on a series of contemporary urgent issues.

We invited a group of artists considering their work's quality and connections with our proposal. Each artist responded differently, with online versions of existing works and new propositions.

Then we began to reflect on how the works related to each other and how the collective experience could set a “path,” a sequence, a movement leading from one work to the next. If the audience follows the proposal, the experience starts silently, gradually accelerating towards an excess of colors, sounds, and images, ending with the night.

The sequence begins by proposing an initial detachment from networks — it reminds us that nature still exists. Raquel Stolf's *lacuna project [aerial listening]* presents the sound of silence and sunny views of a lagoon. We access a series of videos grouped in HTML pages by navigating through characters. We start with an overflight to know the surroundings, with human artifacts and natural elements, and then go down to the rocks at the lagoon's bottom. This contemplative work directs our attention to the smooth and constant movement of the water and the sun's reflections.

Then, the haptic experience and the screen's touch come up. Joana Burd's *The automatas.web* places four digital sculptures floating in an empty space. We see their shadows, rotate them, and move them away, but we have no reference to the environment beyond the infinite white. This reminds us that what we see and touch through the screen are mere simulations. Still, the sculptures react to our touch; they dodge, get wrinkled, and send texts responsively.

Joana Burd and Cesar Baio propose to mirror automatisms and oppose constraints in diverse ways. While walking in a crowded space, Cesar Baio repeatedly takes a different path, in conflict with the place's functionality (the area before the escalators), highlighting social behaviors. *Padrões Anômalos - Estudo 1* invites us to walk at a different pace and direction. It shows how simply walking can be a silent challenging act.

Flavya Mutran's *Res Publicae* sounds like a gloomy vigil in the dark. In times of ungovernability, contested representation, and democracy at risk, a series of white men portraits reveals the anachronism of our days. A bad omen looms. The black and white images of (almost) former Brazilian presidents who barely took office or stayed in power for a few days move slowly, guided by digital effects. How to live together in this Republic?

Leo Caobelli's *Magnetica (S 01 EP 01)* shows the fascinating process of dealing with found images and "lost affections"— as in Derrida's archive fever. This random mixed media narrative uses appropriated VHS and HDs, edited on multiple screens. It critically points out the obsolescence of equipment and materials while chaotically organizing stories made of erased memories.

On the screens' surfaces, amidst loads of content, portraits and selfies achieved an unimaginable level if we went back 30 years: faces are now in permeable zones between the self and nobody, everyone, and none. The show continues with a sequence of artists who deal with the hallucination of presence and discuss identity issues.

Lívia Auler's *To Barbara* is a video letter addressed to Barbara Hammer. The artist presents self-portraits and selfies of lesbian girlfriends collected on Instagram on multiple screens to the sound of the letter's reading. The work offers visibility to love between women. The work deals with the struggle and infiltration process of minorities who fight against invisibility on social networks.

Eduardo Montelli's *We are making art* is a GIF collage in which his image performs different selves, creating a fragmented and fantastic narrative. Montelli calls these images self-inscriptions. As in an improvised diary process, he shows himself with an ironic comment of the artist as a product and a producer. We appear from what we see.

*Apepê* is part of a collection of posts playfully shared by artist Juliana Angeli on her Instagram during the first year of the covid-19 pandemic. Her face is attached to different characters. The work presents scenes from historical periods, with interpretations of singers, actresses, and old paintings appropriated from the web and edited in Refaceapp and Tiktok. Juliana becomes another person. She detaches from herself, mixes with other people, and becomes multiple.

Clarissa Daneluz's video *A face asks for contact* is made of digital images of people's faces, portraits created by artificial intelligence, and what she calls "anti-faces," meaning the strategies to escape surveillance and facial recognition. A screen shooting other screen produces a moiré. It raises the question that, even if the industry's goal is to achieve the most transparent device possible, the medium specificity does not disappear completely.

This inevitable presence of digital opacity towards the end of the exhibition takes us back to the present situation of our planet. However, it is night already.

In Leticia Bertagna's *Here adrift*, darkness works as a canvas in which soft stars twinkle. We hear gasping and the lack of breath. The volume and accumulation of sound evoke the agony of thousands of people during the pandemic. We run out of words and lose sense. As we look at the screen, groping and searching in the dark, we find words like here, there, yesterday, you, me, tomorrow, that, this, and us.

Plenty of elements, details, animals, and plants. There is much to be seen in Michel Zóximo's *The blue night of Funes* — just like Funes, who could not forget anything and "knew how to pass the dead hours without lighting the candle" (Borges, 1997:112). The work presents a zoomed-in view from a manual drawing. It is difficult to visualize the complete picture, but the work invites our gaze to go through it. Our click gets us closer from the pencil's tip and allows us to hear the artist's sound in the process of drawing textures.



It is not easy to turn off all the lights and sleep. And Funes felt the same: “It was difficult for him to sleep. To sleep is to become distracted from the world” (Borges, 1997:116). However, there are varied reasons for staying awake and attentive to the world. Living the anguish caused by the pandemic, amid the climate catastrophe and the economic and democracy crisis, with our communities lost in the sleep of reason, we resist and still want to dream and act for a promising future.

## **Bibliography**

BARTHES, Roland. Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In Ficções. São Paulo: Globo, 1997.

CRARY, Jonathan. 24/7: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DICK, Philip K. Androides sonham com ovelhas elétricas?, translated into Portuguese by Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2019.

Ø. SætheR, SuSanne; BULL, Synne T. Screen Space Reconfigured. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

ZUBOFF, Shoshana. A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.





# Produção de presença e imagem digital: perspectivas críticas

Alessandra Bochio

Durante o período de isolamento social, que experimentamos nestes últimos dois anos, nossas imagens espelhadas nas telas de nossos dispositivos digitais parecem ser imprescindíveis para nossa comunicação e interação. Acredito que seja oportuno trazer aqui uma noção de imagem digital associada à presença e ao período em que estamos vivenciando atualmente para uma breve reflexão. Minha intenção é apontar para um lugar de tensionamento, entre a universalidade da imagem digital e a especificidade da presença, entre a produção de presença mediada pela imagem digital e o modo como isso afeta nosso olhar para o mundo.

A presença mediada pelas tecnologias digitais tem sido uma ênfase constante. Não que não fosse anteriormente, mas o digital tem se tornado cada vez mais o refúgio onde os indivíduos constroem seus esconderijos das imperfeições do mundo físico e do corpo a corpo das relações intersubjetivas, conforme mencionou recentemente Achille Mbembe (2020). Sendo assim, parece-me que não há melhor momento para pensar a produção de presença mediada pela imagem digital e estabelecer um diálogo crítico com ela.

Não é novidade que os meios digitais impregnaram parte significativa de nosso cotidiano de tal modo que hoje não é possível apreendê-lo sem a mediação de tais tecnologias. Mais do que uma simples tecnologia ou

meio de comunicação, é na internet e a partir dela que todas as relações da nossa sociedade contemporânea em rede acontecem (Castells, 2010). Giselle Beiguelman (2004) denomina de híbrido justamente a sobreposição dos espaços informacional e físico vivenciada atualmente, caracterizando-o principalmente pela simultaneidade dos fluxos informacionais que se entrecruzam localmente e em rede com os objetos do mundo; as relações virtuais cada vez mais têm se complexificado, à medida que se tornam cada vez mais transparente.

A imagem digital ao mesmo tempo que escapa a própria ação de representação, sendo simulação, como já nos alertava Couchot (2003) nos anos de 1990, parece ainda estar vinculada ao que ela figura, não importando quais as condições de formação e aparência. Para Bellour (1993), a imagem digital estaria então entre o olho e o espírito, à medida que calcula e figura: é uma representação e não é uma representação. Enquanto simulação é a exploração e experimentação de um modelo, ou seja, um sistema matemático que pretende operacionalizar propriedades de um dado sistema representacional. Sendo assim, a imagem digital é uma abstração formal de um modelo teórico colocado em funcionamento, uma réplica numérica da estrutura, do comportamento ou das propriedades de um fenômeno real ou imaginário.

Isso quer dizer que a imagem digital é forma de armazenamento, ou mais precisamente, uma sequência de zeros e uns alocada na memória do computador. O próprio Couchot (2003), por exemplo, afirma que esta é imagem matriz, o que lhe confere uma qualidade particular. Para ele, os seus processos de fabricação diferem daqueles que caracterizam a imagem tradicional, uma vez que não são mais físicos, mas computacionais. Já Oliver Grau (2007) diz que ao mesmo tempo que a principal qualidade da imagem é sua aparência visível, que é concreta, a base numérica ou em códigos da imagem digital, é uma abstração. Neste sentido, diz ele, mesmo que a imagem digital seja vivenciada com os olhos, o observador está muito distante de poder programá-la com base apenas em sua aparência.

As condições de formação, armazenamento e disseminação da imagem digital apontam para o modo como hoje enxergamos o mundo: a partir de uma ideologia da visão, na qual as mediações tecnológicas são apresentadas como inteiramente transparentes. Diz respeito a um modelo específico de pensamento e a um modo de produção de conhecimento.

A emergência das imagens técnicas – a imagem digital está incluída aí – está a serviço da objetividade surgida no século XV, no Renascimento, a partir da construção de dispositivos técnicos, como a câmera escura, conforme descreve Arlindo Machado (2011). A imagem digital está, sob esse prisma, ancorada nos cânones renascentistas, já que lança mão da coerência e objetividade, almejada no modelo de pensamento da época. Para o autor, a imagem digital é a concretização do desejo de uma imagem puramente conceitual, sendo a materialização de um conceito.

O Renascimento dá origem ao período Moderno e com ele um discurso que adota uma concepção universalista, na qual o mundo, sob esse ponto de vista, é compreendido como objeto, caracterizado por regras fixas e originais. Para David Harvey (1992), o projeto moderno foi um esforço intelectual para desenvolver uma ciência objetiva, uma moralidade e leis universais e uma arte autônoma. Pretendia-se, com isso, a dominação total da natureza e o desenvolvimento de uma organização social racional e formas racionais de pensamento, libertando a humanidade da escassez e das arbitrariedades de calamidades naturais e das irracionalidades, presentes no mito, na religião e na superstição. Acreditava-se que apenas por meio de tal projeto as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda humanidade poderiam ser reveladas.

Esta situação revela uma questão epistemológica baseada em um mundo concreto, natural e objetivo, que tem em si informações codificadas, elementos que independem do ser humano e que devem ser lidos e analisados a fim de se compreender a realidade; revela ainda, conforme Maldonado-Torres (2010), uma concepção de espacialidade, entendida como elemento de formação

da experiência moderna, geralmente associada apenas a de tempo, pois a perspectiva universalista elimina a importância da localização geopolítica.

Para os estudos decoloniais, o período Moderno ou a Modernidade não podem ser compreendidos fora do escopo da colonialidade. Para Quijano (2010), a modernidade está associada às relações entre as configurações de novas identidades sociais da colonialidade (indígenas, negras e negros, brancas e brancos, mestiças e mestiços) e de geoculturais (América, África, Extremo Oriente, Próximo Oriente, Ocidente ou Europa) do colonialismo, nas quais foram se fundindo com as experiências do colonialismo e da colonialidade e com as necessidades do projeto de modernidade. Configurando-se como um novo universo de relações intersubjetivas de dominação sob a hegemonia eurocentrada, que deu origem ao longo período de escravização moderna, principalmente no continente africano, nas Américas e na Ásia.

É precisamente neste contexto e a partir de tal modelo de conhecimento, fundamentado na objetividade e na universalidade que surge o modo de representação renascentista e das imagens técnicas, atualizado na fotografia, no cinema, no vídeo e na imagem digital. As imagens técnicas, portanto, são resultados de máquinas e procedimentos de representação destinados a garantir a objetividade da coisa representada. Fazem parte de um conhecimento generalista, descorporificado e de uma visão imediata do mundo.

Donna Haraway (1995) aborda a objetividade como uma questão que deve ser revista a partir de uma abordagem feminista, compreendendo-a por meio de uma perspectiva corporificada e parcial. Para a autora, as doutrinas ideológicas da objetividade científica – que emergem a partir do projeto de modernidade – são descorporificadas. Partem da ideia de um corpo universal ou genérico e ameaçam, conforme ela, a subjetividade e a atuação histórica coletiva de versões corporificadas.

Neste sentido, ao mesmo tempo que o projeto de modernidade parte da ideia de um corpo universal, no sentido de propor teorias e práticas descorporificadas,

classifica e hierarquiza os corpos a partir da localização geopolítica, criando com isso opressões estruturais, que são sentidas até hoje. Conforme Quijano, a imposição de uma classificação racial e étnica da população mundial opera em todos os planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da experiência social cotidiana e da sociedade como um todo.

A imagem digital, por meio de sua matriz numérica, generaliza os corpos e os gestos, reduzindo-os às suas universalidades e sequências numéricas, do mesmo modo que exclui determinados corpos, reproduzindo as opressões estruturais em todas as suas esferas. Tarcízio Silva (2019) mostra os casos, reportagens e reações ao racismo algorítmico por meio de uma linha do tempo. Alguns exemplos: o caso da pesquisadora do MIT Joy Buolamwini que denunciou vieses no reconhecimento facial, pois robôs e startups não reconheceram o seu rosto; ou como os mecanismos de buscas podem ser tendenciosos, a busca por garotas negras resulta em conteúdo pornográfico; e ainda aplicativos e filtros que equiparam beleza à brancura. Para o Silva (2021), uma análise dos modos de ordenação algorítmica na atualidade, mostra como esta intensifica, reproduz e reinventa os mecanismos da colonialidade em favor de uma concentração de poder, subjetividades e dominação epistêmica.

A generalidade do digital, assim como sua base epistemológica, é capaz de apagar todas as contradições e diferenças em prol de uma única noção de verdade e de corpo. Na presença mediada pela imagem digital, os corpos e os gestos são assim pasteurizados para eliminar qualquer vestígio que considere estranho.

Ao apontar para a objetividade feminista corporificada proposta por Donna Haraway (1995) como alternativa para estabelecer um diálogo crítico com a imagem digital, deixamos para trás uma chave de leitura em que o corpo e seus marcadores são postos de lado em prol de corpo dito universal, mas que traz consigo tanto a masculinidade, quanto a brancura e suas conseqüências. Trata especificamente de conhecimentos localizados e não da transcendência ou da divisão entre sujeito e objeto. Tal proposta epistêmica ao mesmo tempo que nos

auxilia em uma visão macro, colocando a própria produção do conhecimento como foco principal do problema, enfatiza a perspectiva parcial, localizada e corporificada.

Haraway aborda a metáfora da visão para discutir a objetividade feminista, pois acredita que pode ser útil para evitar oposições binárias e está relacionada ao próprio corpo. Para ela, é importante enfatizar a natureza corpórea de toda visão, já que frequentemente esta está marcada fora do corpo, como um olhar conquistador que aparentemente não vem de lugar algum. Os olhos são utilizados para distanciar o sujeito cognoscente daquilo que diz respeito ao conhecimento situado, evocando uma ciência universal, que, no final das contas, está vinculada ao militarismo, ao capitalismo, ao colonialismo e à supremacia masculina.

É precisamente ao que se propõe a imagem digital enquanto visão direta do mundo, cujas mediações tecnológicas são celebradas e apresentadas como inteiramente transparentes. Essas imagens chegam até nós como registros fiéis do que está lá e como produção tecno-científica incontestável.

É necessário então romper com qualquer noção passiva de visão, seja ela decorrente de dispositivos tecnológicos, seja de nossos olhos orgânicos, uma vez que os sistemas de percepções constroem modos específicos de ver e modos de vida. Não há fotografia não mediada ou câmera escura passiva, há somente possibilidades visuais específicas com seus modos ativo e parcial de organizar mundo, conforme Haraway.

Ao compreender a imagem digital como um sistema de percepção, como de fato é (ver Santos, 1995), que constrói modos específicos de ver e modos de vida, atribuímos o estatuto de agente ou de ator à ela. Com isso, estabelecemos uma leitura de mundo não simplificada; a imagem digital deixa de ser somente imagem para ganhar ainda mais complexidade, deixa de ser transparente, para ganhar espessura. Trata-se, conforme Haraway, de ativar os objetos de conhecimento como não passivos, estabelecendo conversas não inocentes com eles.

É a partir do entendimento de como os sistemas visuais funcionam tecnicamente, socialmente e psicologicamente, que incorporamos a objetividade feminista e assumimos os objetos do conhecimento como ativos. Compreendo, conforme Morozov (2018), as tecnologias digitais contemporâneas como um emaranhado confuso de relações econômicas e geopolíticas, em um contexto científico e corporativo particular. A imagem digital ao mesmo tempo que reproduz as opressões estruturais em todas as suas esferas, para ela existir a estrutura colonialista e capitalista é extremamente necessária. É somente a partir de tal entendimento que podemos iniciar uma discussão a respeito da produção de presença mediada pela imagem digital.

## Referências

BEIGUELMAN, Giselle. Admirável mundo híbrido. 2004. Disponível em <[https://www.academia.edu/3003787/Admir%C3%A1vel\\_mundo\\_c%C3%ADbrido](https://www.academia.edu/3003787/Admir%C3%A1vel_mundo_c%C3%ADbrido)>. Último acesso em fevereiro de 2022.

BELLOUR, Raymond. The Double Helix. DRUCKREY, Timothy (ed.). Electronic Culture: Technology and Visual Representation. New York: Aperture Press, 1996, pp. 173-199.

CASTELLS, Manuel. The Rise of the Network Society. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

GRAU, Oliver. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge, London: The MIT PRESS, 2003.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Feminist Studies, Vol. 14, No 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Oxford: Wiley-Blackwell, 1991.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e Pós-cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. The topology of being and the geopolitics of knowledge. *City. Analysis of Urban Change, Theory, Action*. Volume 8, Issue 1, 2004, pp. 29-56, DOI 10.1080/1360481042000199787.

MBEMBE, Achille. The Universal Right Breathe. SCOTCH, Hank (ed.). *Critical Inquiry. Posts from the Pandemic*. Volume 47, Number S2, Winter 2021. Accessed February 14th, 2022. <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/711437>>.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech. A ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010, pp. 84-130.

SANTOS, Laymert Garcia dos. O homem e a máquina. In L. C. Junqueira Fº. (Org.). *Corpo-Mente: Uma Fronteira Móvel*. 1ed. São Paulo: Ed. Casa do Psicólogo, 1995, v. 1.

SILVA, Tarcízio. Colonialidade automatizada: algoritmos e aprendizado de máquina nas plataformas de mídias sociais. In: PRATA, N.; PESSOA, S. C.; ANDRADE, I. H. (orgs.). *Um mundo e muitas vozes: da utopia à distopia*. São Paulo: Intercom, 2021.

SILVA, Tarcízio. *Linha do Tempo do Racismo Algorítmico*. Blog do Tarcízio Silva, 2019. Disponível em: <<http://https://tarciziosilva.com.br/blog/posts/racismo-algoritmico-linha-do-tempo>>. Acesso em: fevereiro de 2022.

# Production of presence and digital image: critical perspectives

Alessandra Bochio

During the period of social isolation, which we have experienced these past two years, our images mirrored on the screens of our digital devices seemed to be essential for our communication and interaction. I believe we can take the opportunity to bring here a brief reflection on a notion of digital image associated with the presence and period of time in which we are currently experiencing. My intention is to point to a place of tension, between the universality of the digital image and the specificity of presence, between the production of presence mediated by the digital image and the way it affects our world perspective.

The presence mediated by digital technologies has been a constant emphasis. Not that it wasn't before, but the digital has increasingly become the refuge where individuals build their hiding places from imperfections of the physical world and the body-to-body of intersubjective relationships, as recently mentioned by Achile Mbembe (2021). Therefore, it seems to me that there is no better time to think about the production of presence mediated by the digital image and establish a critical dialogue with it.

It's nothing new that digital media impregnated a significant part of our daily life in such a way that today it is not possible to understand it without the mediation of digital technologies. More than a simple technology or mass

media it is on the internet and from it that all of our networked contemporary society relationships happen (Castells, 2010). Giselle Beiguelman (2004) uses the term cybrid to describe precisely the overlapping of informational and physical spaces currently experienced, characterizing it mainly by the information flows that intersect locally and in a network with objects in the world; the virtual relationships become more and more complex, as they become more transparent.

Simultaneously the digital image escapes the action of representation, being simulation, as Couchot (2003) already warned us in the 1990s, it still seems to be linked to what it figures, no matter what the conditions of formation and appearance are. For Bellour (1996), the digital image would be between the eye and the spirit, as it calculates and figures: it is and it is not a representation. While simulation is exploration and experimentation of a model, in other words, a mathematical system that intends to operationalize properties of a given representational system. Thus, the digital image is a formal abstraction of a theoretical model put into operation, a numerical replica of the structure, behavior, or properties of a real or imaginary phenomenon.

That means that the digital image is a form of storage, or more precisely, a sequence of zeros and ones located in the computer memory. Couchot (2003) himself, for example, states that this is a matrix image, which gives it a specific quality. For him, the manufacturing processes of the digital image differ from those that characterize the traditional image, since they are not physical anymore, but computational. Oliver Grau (2003) says that while the main image quality is its visible appearance, which is concrete, the numerical basis or on code of the digital image is an abstraction. In this regard, says him, even though the digital image is experienced with the eyes, the observer is very distant to be able to program it according to only its appearance.

The conditions of formation, storage, and dissemination of the digital image point to the way of how we see the world today: from an ideology of vision in which the technological mediations are presented as entirely transparent. It relates to a specific model of thought and a knowledge production method.

The emergence of technical images - the digital image is included there - is at the service of objectivity which appeared in the 15th century, in the Renaissance, from the construction of technical devices, like the darkroom, according to Arlindo Machado (2011). The digital image is, from this point of view, anchored in the Renaissance canons, since it makes use of coherence and objectivity, intended in the thought model of the time. For the author, the digital image is a concretization of the desire of an image purely conceptual, being the materialization of a concept.

The Renaissance gives rise to the Modern period and brings a discourse that adopts a universalist conception, in which the world, from this point of view, is understood as an object, characterized by fixed and original rules. For David Harvey (1991), the modern project was an intellectual effort to develop an objective science, universal laws and an universal morality and an autonomous art. Therefore, it was intended the total domination of nature and the development of a rational social organization and rational forms of thought, freeing humanity from the scarcity and arbitrariness of natural calamities and irrationalities, present in myth, religion, and superstition. It was believed that only through such a project could the universal, eternal, and unchanging qualities of all humanity be revealed.

This situation reveals an epistemological question based in an objective, natural and concrete world, that has itself coded information, elements that are independent of a human being and that must be read and analyzed in order to understand the reality; according to Maldonado Torres (2004), it still reveals a conception of spatiality, understood as a formation element of modern experience, usually associated with time only, because the universal perspective eliminates the importance of geopolitical location.

For decolonial studies, the Modern period or Modernity cannot be understood out of the coloniality scope. For Quijano (2010), Modernity is associated with the relationships between the configurations of social new identities of coloniality (indigenous, black, white and mestizos) and geocultural

configurations (America, Africa, Far East, Near East, West, or Europe) of colonialism, in which were merged with the colonialism and coloniality experience and with the needs of a modernity project. It is configured as a new universe of intersubjective relationships of domination under the eurocentric hegemony, that gives origin to the long period of the modern enslavement, mainly in the African continent, America, and Asia.

It is precisely in this context and from such a model of knowledge, based in the objectivity and in the universality that arises the renaissance representation mode and the technical images, actualized in the photography, cinema, video, and digital image. The technical images, therefore, were the result of representation procedures and machines intended to ensure the objectivity of the represented thing. They make part of a disembodied generalist knowledge and of an immediate world perspective.

Donna Haraway (1988) approaches objectivity as a question that must be reviewed from a feminist approach, understanding it through an embodied and partial perspective. For the author, the ideological doctrines of scientific objectivity — which emerge from the modernity project — are disembodied. They start from the idea of an universal or generic body and, according to Haraway, threatens the subjectivity and the collective historical performance of embodied versions.

In this regard, at the same time that the modernity project stems from the idea of an universal body, in the sense of proposing disembodied theories and practices, it classifies and ranks the bodies from the geopolitical location, creating structural oppressions that are felt until today. As Quijano (2010) states, the imposition of a racial and ethnical classification of the world population operates in all levels, means, and dimensions, in material and subjective ways, from an everyday social experience and society as a whole.

The digital image, by means of its numerical matrix, generalizes the bodies and gestures, reducing them to their universality and numerical sequences, in the

same way that excludes certain bodies, reproducing the structural oppressions in all spheres of the image. Tarcízio Silva (2019) shows the cases, reports, and reactions to algorithmic racism through a timeline. Some examples are: the case of MIT researcher Joy Buolamwini that reported biases on the facial recognition, because robots and startups do not recognize her face; or how the search engines can be tendentious, the search for black girls result in pornographic content; and even apps and filters that equate beauty with whiteness. For Silva (2021), an analysis of current algorithmic ordering modes shows how it intensifies, reproduces and reinvents the mechanisms of coloniality in favor of a concentration of power, subjectivities and epistemic domination.

The generality of digital, as well as its epistemological basis, is able to delete all the contradictions and differences on behalf of a single notion of truth and body. In the presence mediated from digital images, the bodies and gestures are thus pasteurized to eliminate any trace that is considered strange.

By pointing to the embodied feminist objectivity proposed by Donna Haraway (1988) as an alternative to establish a critical dialogue with the digital image, we leave a reading key behind in which the body and its markers are put aside in favor of the so-called universal body, but which brings with it both, masculinity and whiteness and their consequences. It deals specifically with situated knowledge and not with transcendence or the division between subject and object. Such an epistemic proposal at the same time that helps us in a macro view, putting the production of knowledge itself as the main focus of the problem, it emphasizes the partial, situated and embodied perspective.

Haraway addresses the vision metaphor to discuss the feminist objectivity, since she believes that can be useful to avoid binary oppositions and is related to the body itself. For her, it is important to emphasize the corporeal nature of all vision, as it is often marked outside the body, like a conquering gaze that apparently comes from nowhere. The eyes are used to distance the knowing subject from what concerns situated knowledge, evoking a universal science, which in the end, is linked to militarism, capitalism, colonialism, and male supremacy.

It is precisely what the digital image proposes as a direct world perspective, in which technological mediations are celebrated and presented in an entirely transparent way. These images reach us as faithful records of what is there and as an undeniable techno-scientific production.

Then it is necessary to break anyone's passive vision, be it resulting from technological devices, or from our organic eyes, since the perception systems build specific ways of seeing and ways of life. There is no photography mediated or passive darkroom, there are only specific visual possibilities with their active and partial ways of organizing the world, according to Haraway.

By understanding the digital image as a perception system, how it really is (Check SANTOS, 1995) which builds specific ways of seeing and ways of life, we give it the status of agent or actor. Thereby, we establish a non-simplified reading of the world; the digital image is no longer just an image to gain even more complexity, it is no longer transparent, to gain thickness. According to Haraway, it is about activating knowledge objects as non-passive, establishing non innocent conversations with them.

It is from understanding how the visual systems technically, socially, and physically work that we embody the feminist objectivity and assume the knowledge objects as active. I understand, according to Morozov (2018) contemporary digital technologies as a confused tangle of geopolitical and economic relations, in a particular scientific and corporate context. The digital image while reproducing structural oppressions in all its spheres, for it to exist the colonialist and capitalist structure is extremely necessary.

## References

BEIGUELMAN, Giselle. Admirável mundo híbrido. 2004. Disponível em <[https://www.academia.edu/3003787/Admir%C3%A1vel\\_mundo\\_c%C3%ADbrido](https://www.academia.edu/3003787/Admir%C3%A1vel_mundo_c%C3%ADbrido)>. Último acesso em fevereiro de 2022.

BELLOUR, Raymond. The Double Helix. DRUCKREY, Timothy (ed.). *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture Press, 1996, pp. 173-199.

CASTELLS, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

GRAU, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, London: The MIT PRESS, 2003.

HARAWAY, Donna. *Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*, Vol. 14, No 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Oxford: Wiley-Blackwell, 1991.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e Pós-cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *The topology of being and the geopolitics of knowledge*. *City. Analysis of Urban Change, Theory, Action*. Volume 8, Issue 1, 2004, pp. 29-56, DOI 10.1080/1360481042000199787.

MBEMBE, Achille. *The Universal Right Breathe*. SCOTCH, Hank (ed.). *Critical Inquiry. Posts from the Pandemic*. Volume 47, Number S2, Winter 2021. Accessed February 14th, 2022. <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/711437>>.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech. A ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e classificação social*. SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010, pp. 84-130.

SANTOS, Laymert Garcia dos. O homem e a máquina. In L. C. Junqueira Fº. (Org.). *Corpo-Mente: Uma Fronteira Móvel*. 1ed. São Paulo: Ed. Casa do Psicólogo, 1995, v. 1.

SILVA, Tarcízio. Colonialidade automatizada: algoritmos e aprendizado de máquina nas plataformas de mídias sociais. In: PRATA, N.; PESSOA, S. C.; ANDRADE, I. H. (orgs.). *Um mundo e muitas vozes: da utopia à distopia*. São Paulo: Intercom, 2021.

SILVA, Tarcízio. Linha do Tempo do Racismo Algorítmico. Blog do Tarcízio Silva, 2019. Disponível em: <<http://https://tarciziosilva.com.br/blog/posts/racismo-algoritmico-linha-do-tempo>>. Acesso em: fevereiro de 2022.

‘☹,☹’

▼

# The Wrong Biennale

The Wrong é uma bienal descentralizada dedicada à arte digital que acontece desde 2013. A exposição **Os dias em que as corujas caíram do céu** foi selecionada em chamada pública internacional e consiste num Pavilhão para The Wrong Biennale: isso significa ser um website para hospedar uma exposição coletiva com curadoria. Na quinta edição, entre novembro de 2021 e março de 2022, além das atividades on-line e off-line ao redor do mundo, as exposições também ganharam uma versão televisiva. Assim, os trabalhos puderam ser acessados de forma interativa no site na Plataforma Verter, seguindo ou não o encadeamento e ordenamento proposto pela curadoria, e também vistos em versão linearizada na The Wrong Tv (on-line) e no Canal180 (Portugal). As imagens que compõem esta seção do catálogo são resultantes de capturas que registram este segundo modo de exibição da exposição.

The Wrong is a decentralized biennial focused on digital art that has taken place since 2013, and an international public call selected **The Days When Owls Had Fallen from the Sky**. The show consists of a Pavilion website hosting a collective exhibition for The Wrong Biennale. In its fifth edition, from November 2021 to March 2022, in addition to online and offline activities worldwide, it also had an interactive tv show version presenting the works on the Verter Platform. The viewers were able to follow or not the sequence proposed by the curators, as well as watch them linearly on The Wrong TV (online) and Canal180 (Portugal). The images in this section of the catalog register the second exhibition mode.

welcome to the wrong binnale  
4:38 AM

https://thewrong.tv/owls

the days  
when owls  
had fallen  
from the  
sky ↗

elaine tedesco,  
marina polidoro



request stolf  
NOW PLAYING

- joana burd 11:46 AM
- cesar baio 11:46 AM
- flavya mutran 11:50 AM
- leo caobelli 11:50 AM
- livia auler 11:54 AM
- eduardo montelli 11:54 AM
- juliana angeli 11:54 AM

TV Guide

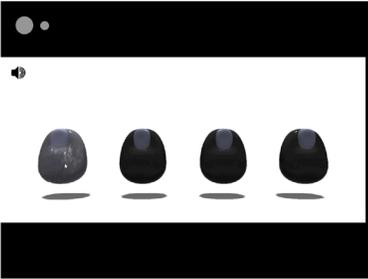
cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

welcome to the wrong binnale  
4:38 AM

https://thewrong.tv/owls

the days  
when owls  
had fallen  
from the  
sky ↗

elaine tedesco,  
marina polidoro



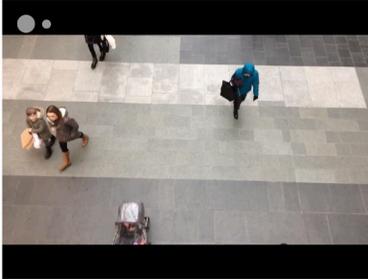
the days when owls

- joana burd NOW PLAYING
- cesar baio 11:54 AM
- flavya mutran 12:01 AM
- leo caobelli 12:06 AM
- livia auler 12:13 AM
- eduardo montelli 12:42 AM
- juliana angeli 12:52 AM
- clarissa daneluz 12:59 AM

cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days  
when owls  
had fallen  
from the  
sky

elaine tedesco,  
marina polidoro



the days when owls

- cesar baio NOW PLAYING
- flavya mutran 8:27 PM
- leo caobelli 8:31 PM
- livia auler 8:50 PM
- eduardo montelli 9:07 PM
- juliana angeli 9:17 PM
- clarissa daneluz 9:23 PM
- leticia bertagna 9:27 PM

cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days  
when owls  
had fallen  
from the  
sky

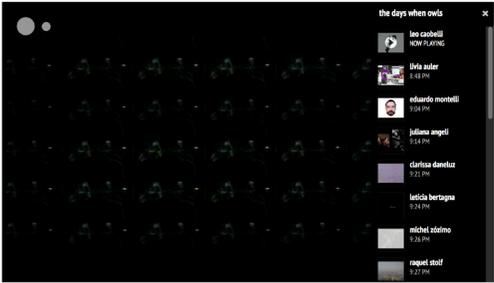
elaine tedesco,  
marina polidoro



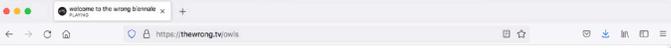
cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, letícia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days  
when owls  
had fallen  
from the  
sky

elaine tedesco,  
marina polidoro



cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, letícia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf



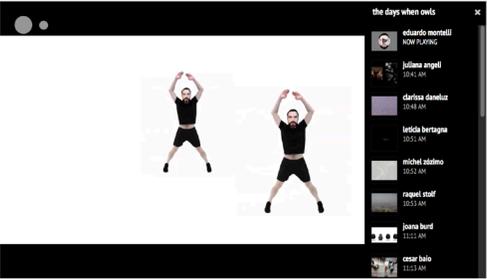
the days  
when owls  
had fallen  
from the  
sky

elaine tedesco,  
marina polidoro



cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, letícia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days when owls had fallen from the sky ↗  
elaine tedesco,  
marina polidoro



cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days when owls had fallen from the sky ↗  
elaine tedesco,  
marina polidoro



cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days when owls had fallen from the sky ↗  
elaine tedesco,  
marina polidoro



cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days when owls had fallen from the sky ↗  
 elaine tedesco,  
 marina polidoro

cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf

the days when owls had fallen from the sky ↗  
 elaine tedesco,  
 marina polidoro

cesar baio, clarissa daneluz, eduardo montelli, flavya mutran, juliana angeli, joana burd, leo caobelli, leticia bertagna, livia auler, michel zózimo, raquel stolf



# Minibios

## Cesar Baio

Professor e pesquisador no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É líder do “actLAB — Laboratório de Pesquisas em Arte, Ciência e Tecnologia”. Tem doutorado (2011) e mestrado (2006) em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com pesquisas nas áreas de cinema, vídeo, mídias digitais e artes visuais contempladas com bolsas CAPES e CNPq. Em 2010 realizou estágio sanduíche no Vilém Flusser Archive — Berlin University of the Arts (UDK). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado (2017-2018) no i-DAT — Institute of Digital Art & Technology, na Plymouth University — UK, com bolsa CAPES. Em seu trabalho artístico se interessa pela disrupção da lógica de funcionamento dos sistemas de poder e controle através de procedimentos de subversão de sistemas autônomos de vigilância, de aquisição de dados pessoais e de controle social.

<https://www.cesarbaio.net/>

## Clarissa Daneluz

Mestra (2010) e Doutora em Ciências da Comunicação (2021) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Caxias do Sul (2007). Tem experiência como docente e coordenadora de projetos no ensino superior em Design e Comunicação. Artista do projeto coletivo de intervenção urbana “(des)a\_linha” (2007) e da exposição individual “Pequenas Crises” (2010), ambos financiados pela Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Em 2015 executou o projeto fotográfico para o livro “Guerra Sensorial: Música Pop e Cultura Underground em Manchester” (2016) de Fabrício Silveira; com o mesmo autor publicou o livro de artista “Carnaval em Bogotá” (2016). Atua na pesquisa de imagem e tecnocultura com ênfase em experiências estéticas e processos de criação em mídias audiovisuais.

[@clarissadaneluz](#)

## **Eduardo Montelli**

Artista visual e professor no curso de Arte e Mídia do CH/UFCG, Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS (2013), Mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS (2015) e Doutor em Linguagens Visuais pelo PPGAV da EBA/UFRJ (2021). Artista indicado ao Prêmio Pipa (2020) e premiado no 65o Salão de Abril (2014). Participa de exposições coletivas nacionais e internacionais desde 2009. Seu trabalho transita entre performance, vídeo, fotografia, arquivamento e plataformas de relacionamento. Investiga a influência de documentações, narrativas e outras formas de “inscrição de si” no modo como vivemos e somos reconhecidos socialmente.

<https://cargocollective.com/eduardomontelli>

## **Flavya Mutran**

Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, onde concluiu doutorado (2016) e mestrado (2011) junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Atua no campo da arte, design gráfico e comunicação desde os anos 1990, já trabalhou como laboratorista e repórter fotográfico para jornais, revistas e assessorias de comunicação. Participa de exposições coletivas, salões de arte e fotografia, no Brasil e no exterior, recebeu prêmios e tem obras na Coleção Pirelli/MASP; na Biblioteca Nacional e na Coleção Joaquim Paiva em comodato no MAM-RJ; na coleção de Fotografia Contemporânea Paraense do MAC-Pará, na Fundação Rômulo Maiorana (Belém/PA); no Museu de Arte do Rio Grande do Sul e MAC-RS. Atualmente dedica-se a pensar relações entre fotografia e obras gráficas nos processos formativos e de criação em poéticas visuais.

<https://flavyamutran.wordpress.com/>

## **Joana Burd**

Artista visual e professor no curso de Arte e Mídia do CH/UFMG, Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS (2013), Mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS (2015) e Doutor em Linguagens Visuais pelo PPGAV da EBA/UFRJ (2021). Artista indicado ao Prêmio Pipa (2020) e premiado no 65o Salão de Abril (2014). Participa de exposições coletivas nacionais e internacionais desde 2009. Seu trabalho transita entre performance, vídeo, fotografia, arquivamento e plataformas de relacionamento. Investiga a influência de documentações, narrativas e outras formas de “inscrição de si” no modo como vivemos e somos reconhecidos socialmente.

<https://www.joanaburd.com/>

## **Juliana Angeli**

Artista visual, professora de Fotografia e de Produção Cultural do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Possui Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte (2007) pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS e Bacharelado em Artes Plásticas com ênfase em Fotografia (1999) na mesma instituição. Atualmente é Coordenadora do Curso de Artes Visuais — Bacharelado do Centro de Artes da UFPel. Realiza pesquisa em Fotografia com Câmara Obscura e possui experiência prático/didática em Produção Cultural.

[@julianaangeli](#)

## **Leo Caobelli**

Artista visual com ênfase em produção documental, nas áreas da fotografia, vídeo e instalação. Possui graduação em Jornalismo pela PUC-RS (2003), Pós Graduação em Fotografia pela Fundação Armando Álvares Penteado (2012) e é Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFRGS (2017), onde atualmente cursa o doutorado. Participou de residência artística na FABRICA, centro de pesquisa em comunicação e artes da Benetton, em Treviso, Itália (2005). Participou de residência artística fotográfica no MIS, Museu da Imagem e do Som em São Paulo (2013-2014). Exerceu atividade de repórter fotográfico no jornal Folha de S. Paulo (2006-2009). Fundou e fez parte do coletivo Garapa, espaço de criação dedicado à pesquisa da linguagem audiovisual documental (2008-2015). Atualmente coordena a CalmaLab, espaço híbrido de ateliê e produtora visual.

<https://cargocollective.com/leocaobelli>

## **Leticia Bertagna**

Artista e professora do Instituto de Artes e Design (UFJF). Doutora em Artes (UERJ), mestre em Poéticas Visuais (UFRGS) e bacharel em Artes Visuais (UFRGS). Sua prática artística gravita em torno da fotografia, vídeo, ações performáticas e objetos, com interesse nas relações entre palavra e imagem, linguagem e lugar, experiência e modos de viver. Entre as mostras coletivas mais recentes estão: Experiência n.14, A Mesa (2017); Fala, Galeria Ecarta (2017); Testemunhos possíveis, Museu de Arte Murilo Mendes (2016) e as exposições individuais: Lugar de passagem, Goethe Institut (2012) e Fundo do fora, CCBM (2016). Em 2011 participou de residência artística no International Artist Village Residency, Rajasthan, Índia.

<https://leticiabertagna.wordpress.com/>

## **Lívia Auler**

Artista visual e pesquisadora. Possui mestrado em Artes Visuais na área de História, Teoria e Crítica de Arte, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFRGS (2019), Bacharelado em Artes Visuais, DAV, UFRGS, (2021) e em Jornalismo, PUCRS (2014). É uma das fundadoras do coletivo Nítida — fotografia e feminismo. Suas abordagens no campo da arte são feitas através de uma perspectiva feminista e sua principal pesquisa é sobre artistas lésbicas. Em seu trabalho como artista visual, também busca trazer questões sobre feminismo, mulheres e vivências lésbicas, história da arte e formas de representação na contemporaneidade.

<https://www.liviauler.com/>

[@liviauler](#) / [@lesbicafeminista](#)

## **Michel Zózimo**

Artista visual, possui Doutorado (2014) e Mestrado (2008) em Artes Visuais pela UFRGS, Especialização em Arte e Visualidade pela UFSM (2006), Graduação em Desenho e Plástica/Bacharelado (2004) e Licenciatura (2007) pela Universidade Federal de Santa Maria. É professor de artes visuais no CAP-UFRGS. Participou do 36.º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna (São Paulo, 2019), com curadoria de Júlia Rebouças; da 9.ª Bienal do Mercosul, com curadoria de Sofia Hernández Chong Chuy; e do Festival Videobrasil, em 2013. Foi contemplado com o Prêmio Rumos 2011-2013. Seus trabalhos em meios diversos, partem de distintos assuntos, originários de pesquisas visuais que investigam acontecimentos naturais e oníricos, como retirados de velhas enciclopédias impressas ou livros mágicos.

<http://www.segaleria.com.br/artista/michel-zozimo>

## **Raquel Stolf**

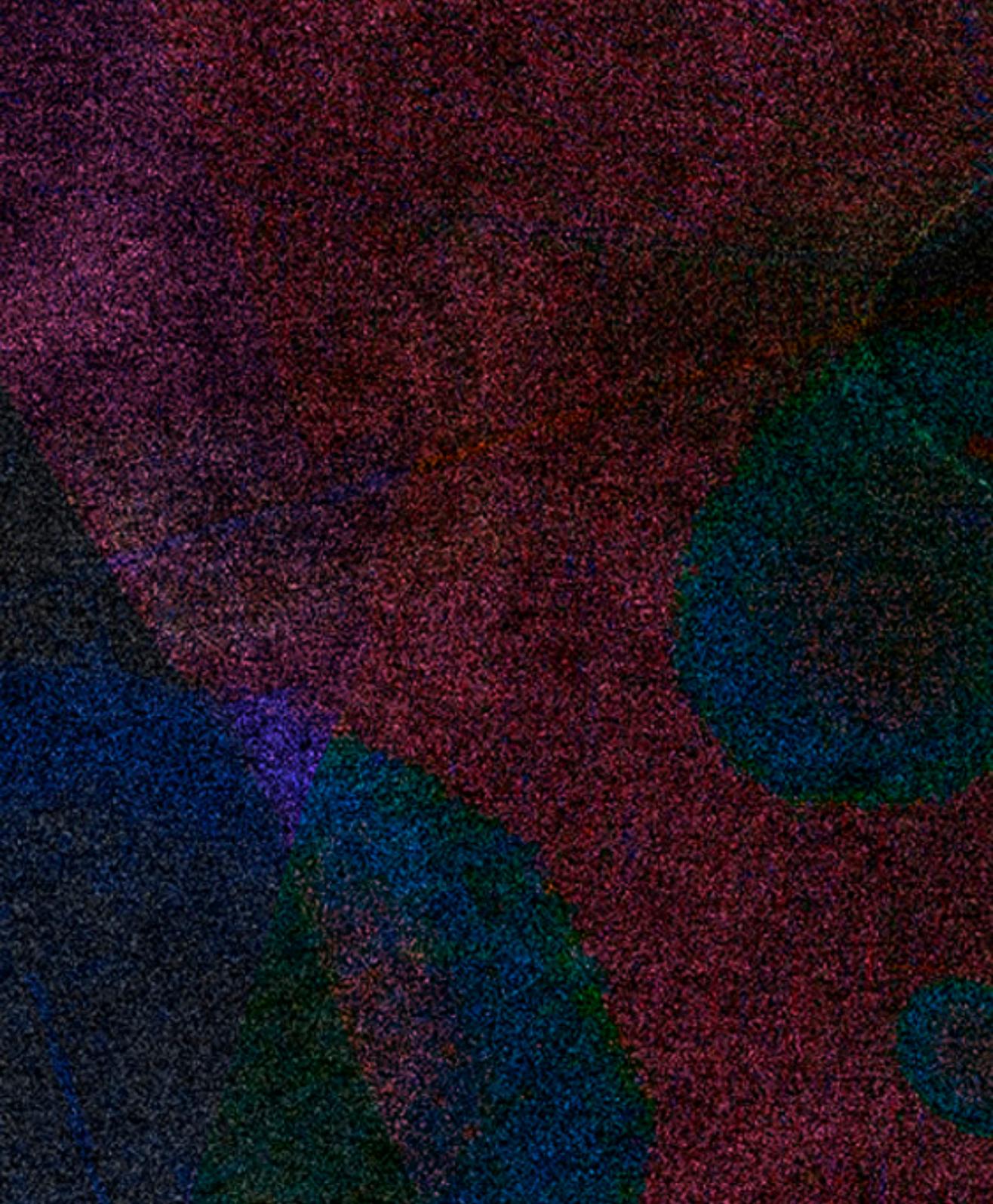
Artista e professora nos cursos de Artes Visuais da UDESC. Desenvolveu pesquisas de Mestrado (2002) e Doutorado (2011) em Artes Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Coordena o selo céu da boca e vem editando publicações, como mar paradoxo (2016), troca de sabonetes (2013), assonâncias de silêncios [coleção] (2010), e coordenando publicações coletivas, como anecoica (2014-2021) e sofá (2003-2011). Participou de projetos e exposições, como: 2º Encontro Latino Americano de Arte Sonora SomaRumor (2021); com uma pedra atrás da orelha, (2020); LivrosLivres (2020); pão e pedra, palavra-miragem (2019); Lost and Found: Imagining new worlds (2019); RADIOPHRENIA (2019); entre outros. Integra os grupos de pesquisa Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais (UDESC), Veículos da Arte (UFRGS) e Pensamento Impresso (UFMG).

<http://www.raquelstolf.com>

<http://soundcloud.com/raquelstolf>

<http://soundcloud.com/marparadoxo>

<https://anecoica.org>







## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D541 Os dias em que as corujas caíram do céu = The days when owls had fallen from the sky / Elaine Tedesco, Marina Polidoro (Orgs.). — Porto Alegre : UFRGS, 2022.  
202 p. : il., color.

ISBN 978-65-5973-106-0.

1. Exposição de arte - catálogo. 2. Arte virtual. I. Tedesco, Elaine. II. Polidoro, Marina. III. Baio, Cesar. IV. Daneluz, Clarissa. V. Montelli, Eduardo. VI. Mutran, Flavya. VII. Angeli, Juliana. VIII. Burd, Joana. IX. Caobeli, Leo. X. Bertagna, Leticia. XI. Auler, Livia. XII. Zózimo, Michel. XIII. Stolf, Raquel.

CDU 7.039

Bibliotecária responsável  
Catherine da Silva Cunha  
CRB 10/1961

.....  
~5BBBBB#BBBBGJ.  
Y#J7~~7G@#77!!?&#!  
Y@5~! ?B@#!~ .G@0&~  
:&@P~~ J&@@B: ^@@@@Y  
:&@&5?!!G@@@@J?B@@@@Y  
?@@@@@@@PJJB@@@@@#^.  
7#@@@@@G ^@@@@G~^^  
~JGGGP7!7?BGGP?7~~~.  
!7!5PG#BGBBBJJ?~?!~^:  
^5Y5BGGB#&#BP57...:~!  
!P5PBB##&BPJY7^:. . ^~:.  
!#GB#GGB#GP555J!~^:. . ^!  
^GGBBB#&BP55BGP!:^^:.....  
?BY##BB@#&G?#5?~:::^^.  
.5JPGBY@PP@Y?5P7^~:::.....  
75Y@BP&YB@G7JY~:::^^:..  
.5YBP@PG@BYB?~!?!^:::.....  
~?&YG&#5#G755JJY!^^:..  
?&#B&YYYJBGYY57^:::^^:  
.BGBB#@B#?Y&GPGY~^^^  
:7~^ . . . . .B@B&5GBB#GGBBJ7~^^:.  
^B@5!!~!!!: .:^^~J##Y!~~YPBj::^^~^^:^^:.  
:!!?PGY!!!!~^!JJY555!YY~!JJ!J5^!^^!~.:^:  
:!!!~!7!!!7?YPPYJY?~?7~7J^!?~~!~::~.  
~!!!!!!!!!!!!77?7!!!!~^^^:..!J777!7777  
:!!!!!!!!!!!!!!^~. . .?Y5J77Y5G7  
~!!!!!!!!!!!!!!^~!~^: .7Y?B?BY:  
:~!!!!!!!!!!!!!!~^: .:~^  
^!!!!!!!!!!!!!!~^: .  
:~!!!!!!!!!!!!!!~^^^: .  
.^~!!!!!!!!!!!!!!77JY?J?7!~^^:



Exposição e catálogo foram realizados durante  
o segundo ano da Pandemia de Covid-19.  
2021 também é o ano em que se passa a história de  
Androides sonham com ovelhas elétricas?, a partir da edição de 1982.

Este livro foi composto com as fontes Public Sans e Minion Pro  
e a publicação digital foi finalizada em abril de 2022.

