

Renée Green

Aproxime-se: Perceptos
Come Closer: Percepts

auroras

São Paulo, 2024

Em setembro de 2024, tivemos a honra de realizar “Aproxime-se: Perceptos”, a primeira exposição individual no Brasil da renomada artista, cineasta e escritora Renée Green (1959). Depois de passar uma temporada no aurores, Green apresentou uma cuidadosa seleção de obras que dialogam com a arquitetura modernista da casa, bem como com sua contínua relação com o Brasil e o mundo lusófono – interesses que atravessam sua produção desde o início da carreira. Reconhecida internacionalmente por sua prática pioneira, Green reuniu instalações, filmes, vídeos, obras sonoras, Space Poems e arranjos arquitetônicos, explorando as camadas históricas e os fluxos culturais que moldam identidades, narrativas e estruturas de poder, frequentemente ligadas a legados coloniais. É com grande alegria que apresentamos esta publicação, que busca abrir novos caminhos para a aproximação e reflexão sobre sua obra, cuja presença sensível continua a ressoar entre nós.

In September 2024, we had the honor of organizing “Come Closer: Percepts,” the first solo exhibition in Brazil by the renowned artist, filmmaker, and writer Renée Green (1959). After a sojourn at aurores, Green presented a thoughtful selection of works that engaged with the modernist architecture of the house, as well as with her ongoing relationship with Brazil and the Lusophone world – interests that have permeated her work since the beginning of her career. Internationally recognized for her pioneering practice, Green brought together installations, films, videos, sound works, Space Poems, and architectural arrangements, exploring the historical layers and cultural flows that shape identities, narratives, and structures of power, often linked to colonial legacies. It is with great joy that we present this publication, which seeks to offer new paths for approaching and reflecting on her work, whose sensitive presence continues to resonate here.

X Caracas

Nantes X

New York
X

X Worcester

X Köln

X Brooklyn

(Projected plans)

X Portugal - - - X Africa

X Brazil

Conversation w/ Dr.
early recollections of
Panthers: Angola -

- 12/20
- look up writing by
 - change in Technology
 - workpeople, boom!
 - how you get the sound
 - videotape Cleveland
 - ~~most~~ middle class
 - against Panthers
 - rap lyrics are
 - contemporary urban
 - Read Miles D
 - The culture
 - head - Nam
 - Malcolm X
 - Portugal
 - "A l'extrême
 - Vaincu de l'
 - Portugal
 - Brazil
 - population a

Renée Green

Come Closer, 2008

Imagens de diferentes encontros e de filmes e vídeos de Green realizados em Lisboa: *Walking in Lisbon* (1992) e *Walking in Lisbon* (2000); Trip to Ceuta (1992)

Narração masculina em português:

No Rastro da Lusitânia continua, após muitos regressos, sob formas variadas. Reemerge e altera-se continuamente, em diferentes locais e tempos.

Trecho de *Conversa com Diana Andringa* (1992):

Diana Andringa: Nos anos 60, na França e em Portugal, não falávamos sobre os anos 60. As pessoas ainda achavam que em Portugal nós éramos muito influenciados pelos Beatles, ou algo assim. Não é verdade, porque mesmo naquela época os Beatles não podiam tocar nas rádios...
Renée Green: Sério?
Diana Andringa: Sim, porque disseram que eram mais populares que Jesus Cristo.
Diana Andringa e Renée Green: [risos]

Trecho de *Conversa com Paulo e Diana Andringa* (2000)

Paulo Andringa: Falamos sobre isso ontem, pessoas da esquerda, e de pontos de vista anarquistas, e elas não se dão bem. E continua igual. Foi assim por 50 anos, e é ainda essa mesma discussão. É um pouco... entediante, tão entediante.
Diana e Paulo Andringa, Renée Green: [risos]
Diana Andringa: [rindo] Parece que as coisas não mudaram muito.

Trecho de *Megahertz, Megastar, Brother, Brazil* (2000):

Derrick Green: [rindo] Muito bom. Tem sido uma loucura, shows bem intensos, e tem muita gente empolgada para ver tudo que está acontecendo.

Narração masculina em português:

Rastrear, tocar. Um dedo deslocando-se sobre uma página, seguindo contornos. Localizando nomes de lugares, indicando palavras. Sublinhando-as a lápis, testando o seu som com uma voz. Regressar uma e outra vez aos livros e aos lugares, encontrar alguma coisa que antes escapou. Algo que possui um significado diferente após encontros diferentes, habitares diferentes e viagens diferentes ao longo da passagem do tempo.

Narração feminina em inglês:

E aqui está Nuno. Ele é outro elo no presente com muitos passados.

Imagens do evento transmitido online Economie O, Upgrade! no Spheres of Interest Seminar no San Francisco Art Institute

Renée Green: Nuno, vai pra lá [risos].
Nuno Ramalho: [fala ao microfone] Oi!

Narração masculina em português:

Veio até São Francisco para estudar, e tem sido uma parte do meu dia a dia ao longo dos últimos dois anos. Em breve, vai regressar a Portugal. Mas aceitou emprestar a sua voz e imagem.

Imagens de fotografias de Derrick Green em Nova York com Renée Green, com a família; livro sobre o Sepultura, CD Dante XXI da banda Sepultura

Por algum motivo, ainda não me foi possível ir ao Brasil, apesar do facto de Derrick, meu irmão mais novo, viver lá. Desde a infância que tenho presente e sinto curiosidade sobre o Brasil. Preparei uma apresentação para uma aula e desenhei figuras em cartazes baseadas em artigos que li em enciclopédias, que descreviam o Brasil como um gigante adormecido. Tem me sido possível viajar a vários sítios, muitas vezes através de convite. No entanto, apesar dos meus desejos ao longo dos anos, ainda não consegui, até agora, fazer essa viagem. Por quê?

Imagens e fotos de Karim Aïnouz em San Francisco, no simpósio *Negotiations in the Contact Zone* (Nova York, 1994), e de seu filme *Seams* (1993)

Há anos que tenho um convite em aberto para visitar. Karim, um amigo querido, também lá vive e nasceu. Também ele precisou de viajar para poder trabalhar. Todos nós precisamos. Talvez este tenha sido um dos motivos para a dificuldade em organizar a viagem ao Brasil, para visitar

o Derrick e o Karim. Nenhum de nós pôde ficar no local onde nascemos, apesar de em diferentes alturas ter sido possível aí regressar, pelo menos durante alguns momentos. Conheci o meu amigo há anos atrás em Nova York, quando durante um certo tempo não lhe era possível regressar ao Brasil. Em breve, ele vai mudar-se novamente, do Brasil para Berlim.

Trecho da apresentação de Karim Aïnouz no seminário Spheres of Interest no San Francisco Art Institute (2008), falando sobre seu filme *Seams* (1993):

Karim Aïnouz: Foi um processo incrível de colagem; é realmente um filme de colagem no sentido de que há as imagens que eu filmei, e muitas imagens que eu apropriei dos Arquivos Nacionais. Era um período em que eu não podia sair do país para voltar ao Brasil e não tinha imagens em movimento da minha família. Então fui à Biblioteca do Congresso e encontrei algumas filmagens feitas no Brasil na década de 1940 pela Fundação Ford; eles estavam instalando uma espécie de colônia na Amazônia para explorar borracha, e havia todo esse material.

Imagens variadas: paisagens, vistas aéreas, monitores de TV em megastores, capas de DVD, capas de CD, livros, imagens diversas de São Francisco, Nova York, Lisboa...; trechos de *Trip to Ceuta* (1992), *Walking in Lisbon* (1992) e *Walking in Lisbon* (2000)

Narração masculina em português:

O timing é tudo. Não o é sempre? Combinado com uma sorte misteriosa. Parece que normalmente estamos pressionados para o tempo. Eu, o meu irmão Derrick, e o meu amigo Karim. Revisito aquilo que é possível tocar e segurar, ouvir e ver, traços das pessoas pelas quais sinto saudades. Esporadicamente, contactamos por email. Temos visitas concentradas com anos de permeio entre elas. Encontramo-nos em sítios que não são o Brasil, como São Francisco, Nova York, Barcelona e Berlim. Por enquanto, ainda não nos encontramos em Portugal, apesar de todos termos lá trabalhado.

Sempre tanto para pôr em dia. Promessas de voltar a contactar em breve. Sempre desfrutando profundamente do contacto, até a próxima vez. Na esperança que haja uma próxima vez.

Existe tudo isto, e existem as nossas vidas no dia a dia. E existe a história, e sua pressão sobre o presente. Por causa das histórias, estamos onde estamos e ligados como estamos. Ainda assim, tentamos mover-nos. Apesar de tudo. Evitando ficar atolados em ciclos ou padrões que aparentam exaustão.

Estes esforços são diários. Interrogações sobre onde e como viver nestes tempos, neste presente. Isto é o que cada um de nós continua a enfrentar. Como é que fazemos? Como é que seguimos em frente? Como é que vamos criar a próxima tarefa? Como é que vamos criar as nossas vidas?

Enquanto nos interrogamos regularmente sobre essas questões, estamos a trabalhar ativamente e a tentar usufruir a vida. Não me parece que qualquer solução seja antecipada enquanto vivermos. As coisas continuam a mudar enquanto nós mudamos. As interrogações permanecem. Nós refletimos, imaginamos, sonhamos e fazemos o que pudemos. Nós criamos. Desviar a tua consciência é o que espera cada um de nós. Apresentar-te ou pôr-te novamente em contacto com formas de sentir. Nós imaginamos ligarmo-nos a ti, apesar de não te conhecermos. Talvez isto aconteça porque nós imaginamos que seja possível para cada um de nós sentir-se e ser melhor do que o que se é. No mínimo, isto é um desejo, um sonho e uma esperança.

Até nos encontrarmos novamente.

Narração feminina em inglês:

Até nos encontrarmos novamente.

Renée Green

***Come Closer*, 2008**

Footage from different encounters and existing Green films and videos shot and produced in Lisbon: *Walking in Lisbon* (1992) and *Walking in Lisbon* (2000); *Trip to Ceuta* (1992)

Male voice-over in Portuguese:

Tracing Lusitania continues, after many returns, in various ways. It reemerges and alters continually in different places and times.

Excerpt from *Conversation with Diana Andringa* (1992):

Diana Andringa: The Sixties, France, in the Sixties... In Portugal, we didn't speak about the Sixties, people still thought that in Portugal they were very influenced by the Beatles or something like that, and it is not true because even in that time [the] Beatles were not allowed to be played on our radios...

Renée Green: Really?

Diana Andringa: Yes, because they said that they were more popular than Jesus Christ . . .

Diana and Paula Andringa, Renée Green: [laughter].

Excerpt from *Conversation with Paulo and Diana Andringa* (2000):

Paulo Andringa: We talked about that yesterday, people from the left, and people from an anarchist point of view, and they don't get along... ; it is still the same thing; it was like this for 50 years, and still the same discussions... It's a little bit... boring, it's all so boring.

Diana and Paula Andringa, Renée Green: [laughter].

Diana Andringa: [laughing] It seems that things don't change so much.

Excerpt from *Megahertz, Megastar, Brother, Brazil* (2000):

Derrick Green: [laughing] Pretty good. It's been crazy, nice tight shows; a lot of people are really excited to see everything going on.

Male voice-over in Portuguese:

To trace, to touch. A finger moving over a page, following contours, locating place names, pointing out words, underlining them in pencil, testing their sound with a voice. Returning again and again to the books and to places, to find something previously missed. Something that has a different meaning after different encounters, different inhabitations, and different journeys over the passage of time.

Female voice-over in English:

And here's Nuno. He's another link in the present to many pasts.

Footage from web-streaming event *Economie 0, Upgrade!* at Spheres of Interest Seminar at the San Francisco Art Institute

Renée Green: Nuno, move over there [laughter].

Nuno Ramalho: [speaks into microphone] Hi!

Male voice-over in Portuguese:

He came to San Francisco to study and has been a part of my daily life during the past two years. He's soon returning to Portugal. But he's agreed to lend his voice and image.

Footage of photographs of Derrick Green in New York with Renée Green, family; *Sepultura* book, *Sepultura's Dante XXICD*

For some reason I haven't yet been able to get to Brazil, despite the fact that Derrick, my baby brother, lives there. I was conscious and curious about Brazil since childhood. I'd made a class presentation and drew pictures on posters, based on articles I'd read in encyclopedias, that described Brazil as a sleeping giant. I've been able to travel to many places, often via invitation, yet despite my wishes over the years, I haven't been able, so far, to arrange this journey. Why?

Footage and still images of Karim Aïnouz in San Francisco, from the *Negotiations in the Contact Zone* symposium (New York, 1994), from his film *Seams* (1993)

For years I've had an open invitation to visit. Karim, a cherished friend, also lives there and was born there. He too has had to travel to be able to work. All of us have. This may be one of the reasons it's been difficult to organize the trip to Brazil to visit Derrick and Karim. None of us could stay in the places where we were born, even though at different times it's been possible to return, at least for some moments. I met my friend years ago in New York when he couldn't return for a time to Brazil. Soon he'll be moving again, from Brazil to Berlin

Excerpt from Karim Aïnouz's presentation at Spheres of Interest Seminar at the San Francisco Art Institute (2008), talking about his film *Seams* (1993)

Karim Aïnouz: It was an amazing process of collage; it's a film which is really a collage film in the sense that you have the images that I shot, and you have a lot of images that I actually appropriated from the National Archives. It was a time that I could not leave the country to go back to Brazil and I did not have any moving images of my family. So what I did, I went to the Library of Congress and actually I found some footage shot in Brazil during the 1940s by the Ford Foundation; they were installing a sort of colony in the Amazon to exploit rubber, and there was all this footage.

Varied footage: landscapes, aerial views, TV monitors in megastores, DVD covers, CD covers, books, varied footage from San Francisco, New York, Lisbon...; excerpts from *Trip to Ceuta* (1992), *Walking in Lisbon* (1992), and *Walking in Lisbon* (2000)

Male voice-over in Portuguese:

Timing is everything. Isn't it always? Combined with mysterious luck. It seems we're usually pressed for time, me, my brother Derrick and my friend Karim. I revisit what it's possible to touch and hold, to hear and see, traces of the people I miss. We have sporadic e-mail contact. We have concentrated visits with years in between. We meet in places that are not Brazil, like San Francisco, New York, Barcelona, and Berlin. We haven't met in Portugal yet, even though we've all worked there.

Always so much to catch up on. Promises to be in contact again sooner. Always deeply enjoying the contact, until the next time. Hoping there will be a next time.

There's all of this and there are our daily lives. And there's history and its press upon the present. Because of the histories we are where we are and linked as we are. Still, we try to move. Despite everything. Not to get stuck in cycles or patterns that seem exhausted. These are daily efforts. Questions of where and how to live in these times, in this present. This is what each of us continues to face. How do we do it? How do we continue? How will we create the next endeavor? How will we create our lives?

While asking these questions regularly we are actively working and trying to enjoy life. I don't think that any resolution is anticipated while being alive. Things continue to change while we change. The questions continue. We reflect, imagine, dream, and do what we can. We create.

Shift your consciousness for some moments, we each hope. Introduce or reacquaint you with ways of feeling. We imagine connecting with you, even though we don't know you. Maybe we do this because we imagine it's possible for each of us to feel and be better than we are. At least, that's a wish, a dream and a hope.

Until we meet again.

Female voice-over in English:

Until we meet again.

Renée Green em conversa com Pedro Zylbersztajn
auroras, São Paulo, 13 de setembro de 2024

Renée Green: Nós temos tido conversas há alguns anos, e fico muito feliz que possamos continuar aqui em São Paulo, uma nova possibilidade.

Pedro Zylbersztajn: Sim, e só para começar: essa é a sua primeira exposição em São Paulo, e talvez, como uma forma de introduzir sua prática para as pessoas que ainda não tiveram a chance de conhecê-la, eu diria que o que mais me chama atenção é essa habilidade particular que você tem de costurar tantos meios diferentes de trabalho com tantos modos diferentes de se relacionar com as coisas, com as pessoas e com o mundo.

Nem vou tentar descrever sua prática. Ela se estende por quarenta anos, então seria quase uma loucura, mas há pintura, escultura, instalação e, obviamente, filme, áudio, escrita, e assim por diante. Essa seria uma descrição mínima, digamos. Como esse aspecto das relações parece ser muito importante, talvez possamos começar por aí, abordando esses termos que você frequentemente usa: contato, negociações, negociações na zona de contato.

RG: Esses são bons pontos de partida, especialmente com essa exposição. Podemos falar de algumas das obras que estão aqui e que inclusive têm esses mesmos nomes, como *Relations* (2009), por exemplo. Venho pensando nisso como uma certa compulsão ou interesse recorrente. Hoje mesmo eu estava fazendo um desenho, tentando pensar mais sobre isso. Eu faço isso o tempo todo, na verdade, mas hoje eu estava pensando sobre relações, e também sobre essa conexão com a leitura. Nós falamos sobre isso em outro momento, quando discutimos o livro *Poética da Relação*, de Édouard Glissant. Então, é um tema recorrente que tem a ver com muitas formas diferentes de relação que venho investigando e contemplando ao longo de vários anos, nas formas mais básicas de relação, como os modos como famílias se relacionam, ou relações com pessoas com quem supostamente temos algum vínculo, mas também os tipos de relação que emergem a partir de nossas conexões com certas formas como a música e a arte, e as figuras que podem estar associadas a elas, e como desenvolver uma forma própria de relação com essas figuras. Ou seja, das relações pessoais

às públicas e discursivas, investigando o que cada uma pode gerar de modos distintos.

Quero dizer, o trabalho dessa exposição intitulado *Relations* é uma combinação de diferentes elementos. Anos atrás, eu estava lendo um livro chamado *Tropical Truth*, do Caetano Veloso, a tradução em inglês de sua autobiografia *Verdade Tropical*. Fiquei muito impactada com a forma como ele descreve sua relação com a música, com diferentes tipos de música. Gosto de pensar as Américas de forma ampla, é algo a que volto constantemente, as Américas, e nesse livro, gostei da lista de músicos que iam surgindo à medida que eu lia. Qual foi o ponto de partida do Caetano em relação ao que o atraía na música dos Estados Unidos? Gostei que não era Elvis Presley, era James Brown. Não leio esse livro há muito tempo, mas ele me afetou. Eu estava lendo o índice – e isso é algo sobre o qual também podemos conversar, porque gosto de ler os índices, de ir e voltar entre o que está listado no índice e o que encontro no corpo do livro – e quis pensar sobre os diferentes nomes de músicos listados: com quais eu tinha familiaridade? Quis entrelaçar isso com o que me acompanhou durante o crescimento; isso significa desde o meu nascimento no começo dos anos 1960, passando pelos anos 1970 e 1980, pensando nesses tipos de relação, porque com a música e o som há algo que está sempre voltando, algo que também está dentro de você. Parte dessa obra tem esse componente visual que se vê no espaço, dois estandartes pendurados na parede. Mas há outra parte, bem pequena, que aparece se você se senta e olha para o iPod, onde está sendo exibido um vídeo chamado *Megahertz, Megastar, Brother, Brazil* (2000).

PZ: Um dos meus títulos favoritos de toda a história da arte.

RG: E está relacionado a relações, pois traz meu irmão, Derrick Green, o vocalista da banda brasileira Sepultura.

PZ: Retomando o que você mencionou sobre as relações estarem diretamente entrelaçadas com a leitura, você se incomodaria se eu lesse um trecho seu do livro *Inevitable Distances*?

RG: Estou bem curiosa para saber o que você escolheu.

PZ: Está logo na abertura do livro, e é algo que tem me acompanhado há algum tempo; é esse texto que atravessa o livro e que se chama “As I Read” [Enquanto leio]. Você começa escrevendo: “Enquanto leio entre palavras, títulos, nomes, capítulos, lacunas, ausência e presença, eu me encontrei/encontro então/agora atraída por essas palavras designadas como ficções”. Acho que é um resumo incrível daquilo que parece

estar na base da sua prática – não importa como ela se desdobre em diferentes realidades materiais – essa prática discursiva, conceitual, de leitura do mundo, e até certo ponto, de coleta de fragmentos do mundo para reimaginar, reinterpretar, criar relação, e não apenas vivê-la. Acho que isso se conecta com o que você dizia sobre o trabalho *Relations*. Antes de voltarmos ao *Megahertz, Megastar, Brother, Brazil*, poderíamos usar *Relations* para falar sobre como o Brasil entra em sua obra e especificamente nessa exposição. Imagino que para quem ainda não teve contato com o seu trabalho, pode parecer que você criou muitas obras especialmente para cá. Mas na realidade, as diferentes formas pelas quais você se relaciona com o Brasil entraram e saíram da sua obra há uns trinta anos, mais ou menos. Pode parecer surpreendente, e eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso, mas também sobre como esse modo de trabalhar evidencia outra parte muito importante da sua prática, que é pensar a troca de informações, importação/exportação, pensando sobre familiar, estrangeiro e deslocamento, tudo isso aplicado a você mesma e aos corpos em geral, mas principalmente aplicado à cultura, a como a cultura circula.

RG: Gosto de tudo isso. Por onde começar? Gostei muito da escolha que você leu, sobre leitura, mas também sobre ficção, porque a ficção é realmente importante. Tenho pensado muito sobre isso, porque muitas vezes as pessoas imaginam que aquilo que é feito por outras pessoas é algo que na verdade não é. Quero dizer, em alguns casos as pessoas querem uma espécie de verdade, algo autobiográfico, acreditam que estou tentando dizer: “é assim que as coisas são”. Isso é algo que não me interessa. Gosto muito da dimensão ficcional, onde há tantas possibilidades para o que pode ser configurado, que você não sabe o que é até encontrar. É como: “ok, deixa eu juntar isso com aquilo, deixa eu colocar isso em relação com outra coisa”. Gosto da amplitude do que pode ser possível com as relações. Às vezes, pode até ser o oposto do que se imaginava que pudesse estar em relação. Gosto da ideia de que cada pessoa tem um modo de perceber, de estar viva, e de que as formas como essas relações podem se desdobrar são variáveis e múltiplas.

Há tantas variedades do que pode ser imaginado em conjunto ou em relação. Acho que isso é um núcleo recorrente do que eu faço. Não sei dizer porque, eu não sei. Simplesmente é assim para mim. Gosto das combinações. Pensar em si mesma como uma pessoa de combinações é um aspecto importante. Eu diria que há muitas coisas que envolvem o não-saber, talvez como revelações que acontecem ao longo do tempo dentro do processo de se engajar com a leitura, por exemplo, ou talvez com o desenho, desenho e leitura. Essas são coisas que penso juntas. Quando algo é descrito como “conceitual”, por exemplo, ou quando há um rótulo como “artista conceitual”, isso pode ser muito enganoso, dependendo do que qualquer um pensa disso

enquanto definição. Essa é uma das questões que eu sempre levanto: qual é a definição daquilo que está sendo descrito.

Por isso penso que as relações estão muito conectadas à linguagem também, à etimologia, a pensar sobre quais são as origens de diferentes tipos de materiais, assim como de palavras. Como eles circulam? Quero dizer, especialmente se pensarmos em histórias muito longas, lugares antigos e línguas; indo além das línguas europeias, por exemplo. Pensando em milhares e milhares de anos de produção de símbolos, que tipos de marcas aparecem em diferentes lugares do mundo? Onde começa a linguagem e as marcas feitas nos desenhos?

PZ: Talvez haja algo aí em relação à ficção, e em relação a esse rótulo de arte conceitual que você mencionou. Acho que uma das coisas que me interessam no seu trabalho, e que sinto que me influencia, se posso dizer assim, é esse tipo de tendência em direção à leitura também ser uma incompreensão, esse compromisso com a imprecisão, com a ambiguidade, e até com a opacidade; se quisermos voltar à noção de relação vinda de Glissant. Isso me soa como uma forma muito rica de abordar a ficção também. A criação de ficção através do ato de viver, digamos assim.

RG: Sim, tenho pensado muito nisso. Na verdade, estou tentando reformular o Glissant para mim mesma, mesmo ainda estando em processo de aprendizado sobre a obra dele. Estou observando o intervalo de tempo em que as coisas foram feitas. Penso como artista sobre o que estava produzindo durante determinado período. Percebi que a tradução do Glissant para o inglês aconteceu depois da publicação original na França. Por volta de 1990, foi quando o livro de que estamos falando, *Poétique de la Relation*, foi publicado em francês. Em inglês, só em 1997. Então penso: o que eu estava fazendo em 1997? O que eu estava fazendo em 1990? E ao longo dos anos 1980? Que tipos de coisas me estimulavam? Como a ficção desempenhou um papel, assim como a linguagem? O que significa quando você está produzindo algo visual, sonoro ou talvez um filme, quando está fazendo uma obra de arte? Como esse tipo de relação é criada? É algo óbvio ou algo mais subterrâneo? A ambiguidade é importante, porque embora algo seja uma ficção, também há uma especificidade, a obra é especificamente estruturada, ou composta, mas ao mesmo tempo, há uma abertura à interpretação.

Similarmente, com um poema, há uma linguagem específica. A pessoa que o escreveu tem uma intenção e escolhe as palavras de forma consciente, pensando nas relações. Mas uma vez que outras pessoas

entram em contato com ele, ele se torna outra coisa. Pode haver aspectos que ressoam com a intenção original, mas também outras ressonâncias completamente diferentes, que quem escreveu nunca imaginou. Isso também me interessa. Na verdade estou vivenciando isso com essa exposição, mesmo enquanto está sendo finalizada, ao receber comentários de pessoas sobre diferentes aspectos que as tocam. Posso olhar para o trabalho de outra forma.

PZ: Enquanto você falava, me lembrei de algo que Fred Moten disse quando esteve em São Paulo há alguns meses.¹ Ele disse algo muito bonito, algo como: “E se tanto a política quanto a poesia fossem nada além de obsessões preposicionais?” Ou seja, tudo gira em torno de como se escolhe definir objetos e linguagens muito específicos, muito pontuais, algo pelo qual se é obcecado. Isso é o que move o poeta, mas ao mesmo tempo, o poeta sempre deseja que o leitor olhe para o que foi dito sem saber exatamente o que foi dito. Isso cria diferentes espaços para conexão, para contexto, e até certo ponto, para disputa. Acho que é isso que interessa ao Fred, já que ele está falando sobre individuação.

Sobre a questão da ficção, me pergunto se para você isso se dá de maneira semelhante, se há aí um traço obsessivo de formalização de tudo com o que você entrou em contato. Pelo pequeno trecho que li, palavras e pessoas, e todos esses fragmentos de influência ou referência, entram no seu trabalho a partir da leitura, para serem relidos depois. Um processo de filtragem.

RG: Uma das coisas que queria mencionar é o título desta exposição, “Aproxime-se: Perceptos”, o conceito de percepto. Fiquei instigada pelo que você disse sobre o Fred, sobre ser poeta, sobre a linguagem. Para mim, como artista que também escreve, sensível à linguagem e, como venho dizendo, também à criação de símbolos, que eu relaciono ao desenho, essa ideia de percepto é algo diferente de percepção. É uma ideia. Estou pensando em Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu livro *O que é a filosofia?*. Nele, me interessa muito como o pensamento é definido ou descrito como algo que envolve três aspectos distintos: a filosofia, como criação de conceitos; a ciência, como associada a functivos; e a arte, caracterizada pela criação de perceptos, que são arrancados das percepções ordinárias e das afetações. Essa maneira de pensar a arte me pareceu útil porque o percepto é algo que existe além do artista.

¹ Zylbersztajn se refere aqui ao evento público “Conversa com Fred Moten e Stefano Harney”, parte do programa pedagógico Matéria Crítica para Massa Crítica, na Casa do Povo, São Paulo, em 18 de Novembro de 2023.

Em relação à exposição, o que imaginei, o que tenho aqui, são coisas que as pessoas vão encontrar de maneiras diferentes. Elas não são equivalentes a mim necessariamente. São coisas feitas em diferentes momentos e em diferentes lugares. Talvez isso se relacione ao que você dizia antes, sobre imaginar o que qualquer pessoa pode pensar ao ver algo na exposição, se aquilo foi feito especificamente para lá.

O percepto não é a percepção. É o que é feito, e o que é feito existe por si para ser encontrado. Quando pensava sobre essa exposição, pensava em como posicionar as obras nesta casa, como elas poderiam ser inseridas, os tipos de relação que poderiam existir. Eu não tinha tudo resolvido, porque era preciso experimentar no espaço com as obras. Agora que a exposição está montada, ela tem uma ressonância completamente diferente para mim. Essa ideia de se aproximar também está ligada ao nome de uma das obras incluídas na exposição.

PZ: Falando em *Come Closer* (2008), o filme, acho que é uma boa obra para retomarmos a questão dessas conexões a esse contexto específico. É uma obra na qual você articula diferentes modos de distância e proximidade a pessoas e a lugares, geografias – geografia mental, às vezes. A lugares muito específicos no Brasil, por meio de duas figuras, Karim Aïnouz e seu irmão Derrick, que é, me parece, uma presença abrangente na exposição.

RG: Sim, acabou sendo assim. Não era algo que eu pretendia, necessariamente, mas na seleção das diferentes partes que eu queria distribuir pela casa, isso acabou surgindo. A voz dele é uma presença bastante reconhecível e forte.

PZ: Sim. E isso se conecta a alguns aspectos que eu queria comentar desta instalação específica das obras no auras, já que vi muitas dessas obras em outros contextos. Algo que me chamou bastante atenção aqui foi o modo como essa casa revelou uma nova camada em muitas das obras, como boa parte interage com esse conceito de domesticidade até certo ponto, e ligando com o que você dizia antes, a família como um símbolo de relação, e uma casa tem obviamente uma conexão atávica com a família. Queria saber se você poderia comentar sobre isso, sobre essa história compartilhada, essa memória compartilhada, presença e ausência, e como a voz do seu irmão ressoa neste espaço doméstico, falando sobre outra casa na verdade, a Schindler House, em Los Angeles. Além disso, outras obras suas no passado também se relacionam com essa ideia de habitar o espaço, como a que você realizou na Unité d'habitation de Le Corbusier, em Firminy, França, em 1993.

RG: É verdade. Acho que é uma combinação entre pensar sobre habitação e sobre arquitetura, eu não penso tanto em termos de domesticidade. Penso em estruturas arquitetônicas que são casas, ou estruturas arquitetônicas que são, como a Unité d'habitation em Firminy, lugares cuja habitação é pensada para viver; um lugar para viver, mas que também é uma estrutura. Aqui, nesta casa modernista em São Paulo, isso segue essa linha de uma estrutura ideal para viver, como a Schindler House, a primeira casa modernista nos Estados Unidos; o ideal do que poderia ser viver num lugar de forma bela, e o que isso pode envolver. As interseções entre esse ideal e os habitantes e as famílias, isso é algo que está em jogo aqui na casa, assim como no jardim, a combinação toda.

As declarações e o manifesto de Schindler, sua Space Architecture, retratam um ideal de natureza domesticada por uma estrutura situada no espaço. Porém, o que acontece dentro pode ser algo muito surpreendente, e penso nos modos como esses componentes domésticos, como os móveis ou o papel de parede, carregam uma outra camada do que também pode ser considerado. Então, usei isso nesta casa, nos seus espaços.

Acho interessante o que você disse, por já ter visto essas obras em outros contextos, em instituições de arte ou museus. Penso que o que acontece é que elas mudam quando são trazidas para uma casa. O fato de tudo estar reunido dentro dessa casa, o modo como você percorre pela casa e seus espaços e cômodos, ele cria uma forma completamente diferente de experimentar as obras, o que tem sido muito interessante de explorar.

PZ: Acho que um exemplo disso, nesse contexto, é a biblioteca, onde todas essas ideias sobre leitura, percepção, referência e influência se coalescem e condensam num espaço que foi feito para viver. Acho que a forma como isso se articula na exposição resultou de maneira bastante interessante. Talvez você queira falar um pouco mais sobre o novo Space Poem, que está na biblioteca?

RG: Claro. Fico feliz por ter conseguido fazer algo novo para a biblioteca. *Space Poem #11 (The Equator Has Moved)* (2024) e *Space Poem #12 (O Equador se moveu)* (2024), os dois, um em inglês e outro em português, percorrem o perímetro onde está o corrimão da biblioteca. Este poema é uma combinação de coisas que eu queria trazer: uma delas era pensar na geografia e no equador, no próprio movimento do equador. Queria pensar tanto sobre geologia quanto geografia. Estava lendo um livro de John McPhee que descreve

os movimentos geológicos ao longo de grandes durações de tempo. Também me interessava muito retomar Borges em relação à biblioteca, essa ideia da biblioteca-mundo, o tipo de multiplicidade que algo assim poderia conter; isso também está entrelaçado neste poema. Mas na biblioteca há também outro aspecto, uma espécie de palco, uma *mise-en-scène*, que já fazia parte da própria arquitetura da biblioteca, com a claraboia e o espaço rebaixado. Nesse espaço, instalei *Commemorative Toile*, uma obra que comecei a fazer em 1991, em conjunção com os novos Space Poems.

PZ: Eu queria te perguntar sobre esse trabalho; me interessou o fato de que, desde 1991, essa obra teve tantas iterações diferentes, foi aplicada, digamos, a diferentes móveis, e aqui, foi aplicada a móveis modernistas brasileiros...

RG: Sim.

PZ: O que se relaciona com o contexto da casa, mas obviamente carrega um subtexto que se conecta à própria obra, a maneira como ela aborda essas diferentes histórias geográficas de deslocamento e violência. Queria saber se você pode falar mais sobre essa decisão de não trazer móveis já estofados com o trabalho, mas de fazer uma nova versão especificamente para cá, *Commemorative Toile (Brasil)* (2024).

RG: Como você mencionou, o *Commemorative Toile* foi reiterado, o que permanece o mesmo é o papel de parede e o tecido, eles são os mesmos desde quando comecei a fazer em 1991, 1992. O *toile* é produzido pela Fabric Workshop, na Filadélfia. Ao longo das décadas, foi aplicado a diferentes superfícies, como móveis; um terno também foi feito com o tecido. Cada uma das situações em que o apresentei foi específica. Gosto de alterar o modo como ele pode ser usado em diferentes lugares; aqui eu estava curiosa sobre como ficaria na superfície de móveis modernistas brasileiros.

Então, com o Rica (Ricardo Kugelmas), olhamos diferentes tipos de móveis e escolhemos essas peças no fim. Do jeito que estão agora, gosto do descompasso. E isso é intencional; talvez na superfície, quando você os vê pela primeira vez, eles pareçam algo reconhecível. Mas então, quando você se aproxima, você vê outra coisa. Além disso, se você está pensando em móveis modernistas, por que eles teriam um padrão floral, um *toile* de Jouy do século XVIII? Por quê? Então, gosto desse descompasso. Gosto de ter algo que não se encaixe exatamente, que esteja sempre de algum modo um pouco fora de eixo, para que você possa olhar de uma maneira diferente.

PZ: Essa ideia de reiteração, me parece um padrão recorrente em muitos dos seus trabalhos. *Begin Again, Begin Again* (2015), eu acho, é uma proposição clara disso. Mas aqui, na parede onde estamos, podemos ver os estandartes pendurados de *Space Poem #10 (Anos & depois)* (2024): “Depois da briga na casa”; “Depois da revolução...”; “Depois da crise”, e por aí vai. Há também essa qualidade reiterativa aí. Mesmo na obra sonora que nos recebe na casa, *Begin Again, Begin Again (Years)* (2018), há essa qualidade de repetição com os anos ditos: 1991, 1992, 1993, e assim por diante. Essa repetição se manifesta de algum modo nas obras.

RG: Sim. Você pode pensar nisso como mais um dia. Quero dizer, mais um ano, mais um dia... Me interessa esse tipo de repetição que existe em estar vivo, e ainda assim cada dia é diferente. Também, com os “depois”, tudo estará sempre depois de alguma outra coisa. No caso desse *Space Poem* que está nesta sala, estávamos falando antes sobre relações. Neste caso, eu estava muito interessada na poesia de Muriel Rukeyser; como mencionei, também me interessei por índices, e por primeiras frases, os primeiros versos dos poemas. Percebi que Muriel Rukeyser havia escrito muitos poemas que começavam com a palavra “depois” (*after*); então usei todos os “depois” que encontrei na poesia dela, os primeiros versos, e construí esse poema a partir disso, acrescentando um desvio, que foi “Começar de novo, começar de novo”. Há uma certa recursividade em viver, mas também há variações, sabe, momento a momento. Eu penso nessas coisas dessa maneira: como as coisas continuam? Como elas começam de novo? Como podem ser diferentes? Essas são perguntas recorrentes para mim.

PZ: Queria voltar agora a falar sobre *Megahertz*, *Megastar*, *Brother*, *Brazil*, voltando à ideia de relação, e aos trabalhos *Relations* e *Come Closer*. Nesses trabalhos, você aborda, novamente, familiaridade e o estrangeiro, distância e proximidade. Eles estão claramente em diálogo, mas parecem muito diferentes.

RG: OK. Eles estão bastante conectados, mas não é algo que eu esteja necessariamente pensando de forma tão consciente. Eles têm um aspecto pessoal, como uma relação, e isso os torna, de certo modo, quase básicos, que é sentir falta de alguém, sentir falta das pessoas, ou desejar que houvesse menos distância entre nós, que fosse possível se aproximar mais. No caso daquele filme, ele é de 2008, e eu estava pensando tanto no meu irmão Derrick quanto no meu amigo Karim Ainouz. Isso é declarado no filme. Ambos estavam no Brasil naquela época. Então, eu estava refletindo sobre eles, imaginando pelo que estavam passando, assim como o fato de que eu também estava em São Francisco. Sempre estivemos em lugares diversos, muitas vezes não no mesmo lugar. Às vezes nos encontramos em algum lugar por alguns momentos, como é dito no filme, e depois seguimos fazendo o

que estávamos fazendo. Esse é o caso, eu diria, com muitas pessoas que conheço, talvez a maioria. Mesmo que você seja amigo ou parente, não é como se estivesse realmente fisicamente no mesmo lugar, mas ainda assim está conectado de algum modo.

Então, é um tipo de saudade, expressando a saudade, mas também um modo como as coisas existem e as inevitáveis distâncias. Somos inevitavelmente diferentes, estamos cada um em nossos próprios corpos, sabe? Isso já é uma grande diferença. Essa ideia de contato é outro aspecto, poder entrar em contato, o desafio de conseguir entrar em contato. Quando se consegue, o que é isso? Não é como se qualquer uma dessas coisas fosse tão clara, mas talvez sejam aspirações; talvez sejam ilusões, e elusivas também. O contínuo devir de estar vivo.

PZ: Isso nos traz de volta à ideia de reiteração e esse senso de continuidade, a essa tentativa incessante de estar em contato, que é desafiada pelo próprio viver, até certo ponto. Também me lembra do meu banner favorito de todos os Space Poems, que é aquele que diz “Ongoing Stuff”. O que pode ser uma boa moldura para olhar o seu trabalho. Acho que é do primeiro Space Poem, certo?

RG: Sim, do *Space Poem #1* (2007).

PZ: Ele oferece uma chave para olhar tudo o que você fez desde então. É uma curadoria, uma preocupação com a seleção e o cuidado por pedaços específicos da vida, e isso meio que nunca termina, eu acho.

RG: Eu acho que sim.

PZ: Talvez isso seja algo menos visível na exposição, mas que mencionamos algumas vezes na conversa. Gostaria de voltar a esse tema de interesse que compartilhamos, os índices. Estou constantemente pensando no seu trabalho *Selected Life Indexes* (2005; 2015–2018). As formas que eles assumem reaparecem aqui e ali nesta exposição também. Listas de nomes, essas listas de anos, com uma ambiguidade subjacente, de novo. Essa relação com o intervalo de tempo em que as coisas acontecem, como você mencionou antes. Gostaria de saber se você poderia falar um pouco mais sobre as qualidades de indexar que talvez sejam menos evidentes nesses trabalhos, mas que ainda são relevantes.

RG: Quando penso em um índice, penso nele como um traço, mas também, em relação à fotografia, como o que se chama de marca

indexical, isso é o que é uma fotografia, ou o que está no filme, agora feito digitalmente. É a combinação de todas essas coisas. Uma impressão também é uma marca indexical. Há impressões nesta exposição, a lista de anos. E também há filmes e vídeos na mostra, e alguém que estava vendo *Megahertz*, *Megastar*, *Brother*, *Brazil* comentou: “Uau, parece uma cápsula do tempo.”

Essa ideia de índice é interessante. Com *Selected Life Indexes*, eu estava tentando pensar sobre uma vida inteira, e como poderia haver um índice dela. E se você fosse escolher diferentes figuras? Escolhi Muriel Rukeyser como uma dessas figuras, mas também W. E. B. Du Bois, Paul Robeson, Albert Einstein... Houve outros. Eu estava pensando sobre o que seria a destilação de uma vida inteira, como você a leria? Como você a encontraria? O que seria portátil? A ideia é quase como ter um memorial portátil. Mas, para que exista um memorial, é necessário que as pessoas já tenham partido. Para mim, foi como uma forma de reativar uma relação com essas vidas. Há muito contido na ideia de um índice, mas acho que existe uma certa sensibilidade que se atrai por eles, entrando nesse modo a ponto de até se sentir prazer em lê-los. Há outros artistas que também trabalharam com isso, como o Art & Language, por exemplo, mas eu queria levar isso a uma dimensão material também.

PZ: Então, você está no meio disso. Quero dizer, como os leitores visitantes...

RG: Ou percipientes, eu os chamo de percipientes. Associo essa palavra ao Lawrence Weiner.

PZ: Eles são forçados a descobrir seu caminho dentro desses campos de força, sabe? E criar os seus próprios também.

RG: Sim, exatamente. Eu não estou dizendo a ninguém o que fazer. Apenas entrem na casa. Bem-vindo, *bonvenon*!

PZ: Queria comentar algo sobre isso também. Acho que essa obra, *Bonvenon!* (2005), tem uma dimensão tão diferente nessa posição específica, porque quando você o coloca em uma instituição, as boas-vindas têm um tom específico. Mas quando você o coloca em uma casa, logo na entrada, ele muda completamente para algo quase como, e não quero dizer isso de forma desrespeitosa, mas é quase como um capacho. Ele anuncia: “Bem-vindo a esta bela casa, nossa família te recebe”. Há essa qualidade específica em que, ao entrar, você realmente se sente acolhido.

RG: Isso é muito bonito, gostei disso. Você viu outra versão dos banners *Bonvenon!* Eu tive vários deles, inclusive na tela na recepção do moCa Cleveland. Foi uma tentativa enfática de dar boas-vindas num ambiente bem pouco acolhedor, eu diria. O museu parecia uma nave espacial, como uma pirâmide reflexiva. Agora, nesta casa, quando você entra, assim que cruza o limiar, você pode vê-lo e ele é bem grande. Um capacho de parede bem grande na parede.

PZ: Quando a gente via esse trabalho em Cleveland, por exemplo, havia aquele grande edifício de vidro, que era realmente pouco acolhedor, e então você cruzava a entrada e via um banner dando boas-vindas. É um pedido para que as pessoas se sintam acolhidas, certo? Já aqui, é simplesmente “bem-vindo”. Agora a bola está com você, você é livre para explorar. Essa é sua casa. Pode fazer o que quiser.

RG: Talvez isso se relacione com a domesticidade de que você falava. A casa em si tem uma qualidade particular. Isso é parte do que eu queria localizar em termos do que poderia fazer na casa, ou com a casa, para criar esse tipo de situação nela. Isso tem sido muito prazeroso, estar nessa casa específica, sentir a casa, descobrindo todos os lugares, onde as coisas poderiam estar. Estou literalmente vivendo com a exposição. E isso tem sido muito prazeroso, porque posso experimentar a luz ao longo de todo o dia. Isso é algo que faz parte dessa exposição, mudar a luz, tirar todas as lâmpadas, fazer algo que depende da luz do dia. Claro, há eletricidade na mostra também, há projeções de filmes. Mas ainda assim, tem sido como “dirigir a casa”. Gostei muito disso.

PZ: É todo um novo território, de certo modo; pensando no quanto já falamos sobre viver como parte da sua prática, considerando agora viver com a obra. Acho que isso incorpora uma nova densidade. Estou pensando também numa expressão que você já usou, que é *Within Living Memory*.²

RG: Nossa amiga em comum, Laura Genes, me perguntou sobre isso. Ela perguntou: o que isso significa, “dentro da memória viva”? Você tem uma ideia do que isso significa?

PZ: Eu tenho ideias do que isso poderia significar; para mim, tem o sentido de continuidade de novo, essa ideia de permanência que já mencionamos. Quando olho para as obras que vemos aqui – a lista de anos, a lista de nomes – para mim trata-se de como essas conexões, por mais tênues que sejam, transportam coisas umas para as outras. E isso é, de certo modo, estar dentro da memória viva, o fluxo de informação, de cultura, de conhecimento, de experiência de vida que ocorre dessas sobreposições.

RG: Isso se relaciona com o que eu estava pensando ao usar esse termo, como uma retransmissão. Como você descreveu, é algo que estaria dentro do intervalo de vida de qualquer ser vivo, que ainda pode se lembrar. Digamos, algo como cem anos; se há alguém muito velho que ainda se lembra de algo dentro do seu tempo de vida, essas coisas estão contidas. É como uma biblioteca, essa também é uma expressão, sobre cada pessoa ser como uma biblioteca, pelo que consegue lembrar dentro de sua vida. Refere-se à ideia de que as coisas podem ser lembradas e passadas adiante, e que isso acontece dentro de um intervalo, que ainda há alguém vivo que pode se lembrar de algo que ocorreu. Isso também se conecta à história oral, contar às pessoas, retransmitindo o que aconteceu. Gosto de usar isso também em termos de um espaço, um espaço físico.

Fiz uma impressão tipográfica chamada *Within Living Memory* (2015), que se relaciona com essa série de impressões que estão aqui, no auras. Na exposição no Carpenter Center, também intitulada “Within Living Memory”, eu queria colocar a impressão em Harvard; W. E. B. Du Bois, ele estudou em Harvard. Sempre me lembro de pessoas específicas que passaram por um lugar. Muriel Rukeyser passou pelo MIT, onde eu dou aula e onde nós nos conhecemos. Berenice Abbott, a fotógrafa, era amiga de Muriel Rukeyser. O olho de Muriel Rukeyser está registrado numa fotografia experimental de Berenice Abbott que tem um círculo ao redor. Aquele é o olho de Rukeyser, e a fotografia foi feita no MIT. Esses detalhes estranhos me vêm quando passo por lugares diferentes assim. Agora, esta casa é mais um desses lugares; podemos pensar qual a associação com os materiais, com a estrutura, com o jardim, e então, criar uma espécie de sobreposição. Eu pensaria na minha obra como uma sobreposição, um entrelaçamento com o que já está presente. Isso é algo que eu gostaria de ter, uma ressonância, essa combinação entre as coisas.

PZ: Acho que essa impressão aqui também se relaciona com essa ideia de memória viva.

RG: *William Morris* (2011), esse é o título.

PZ: Que é outra figura interessante dentro desse panteão, por assim dizer. Essa ideia de camadas: camadas de desejos, camadas de memórias e de conflitos ao longo da humanidade. De certo modo estamos sempre dentro da memória viva de algo, mesmo que essas coisas não compartilhem o mesmo nome.

RG: Estamos na memória viva de uma árvore. De corpos d’água. Daqueles vestígios. Das pedras...

PZ: Bem, falando em pedras, talvez esta seja minha última pergunta, mas estou curioso sobre o trabalho que acho mais difícil de situar dentro do

² Tradução nossa: *dentro da memória viva*

conjunto da exposição, que é *Slow Walking in Lisbon* (1995). Você falava sobre pedras, e nesse vídeo vemos o calçamento português, que, para nós, aqui no Brasil, carrega muitos significados.

RG: Para mim também carrega muitos significados, caminhar naquele calçamento. No começo dos anos 1990, morei por um breve período em Lisboa. Estava pesquisando mapas, histórias, geografias... Mas também caminhava por lá, e ao longo do tempo fiz diferentes vídeos e filmes relacionados a isso, intitulados *Walking in Lisbon*. Foi proposital esse título. Um foi feito em 1992, outro em 2000. Queria pensar no que muda dentro da memória viva, em termos de percepção, até mesmo da percepção do meu corpo se movendo por aquela cidade. O que era aquilo? Eu não entendia isso enquanto estava lá, não compreendia o que eram aquelas percepções. Estava usando meu corpo para testar estar ali e também estava criando um traço, um traço indexical, bem literal, da rua nos meus passos. Nesse trabalho, eu desacelero os passos e foco apenas no caminhar. Em alguns vídeos eu estou me movendo pela cidade, tem outra pessoa que me filma como se fosse uma personagem que atravessa Lisboa. Podemos ver os locais, as pessoas, as ruas, tudo o que mudou. Fiz outro trabalho em 2016 chamado *Walking in NYL*, Nova York e Lisboa juntas como uma ficção, traçando um deslocamento ficcional pelo espaço. Aqui, no aurores, eu queria ter esse andar vagaroso. É uma conexão pessoal com um momento de engajamento com aquela história, mas também pensava na língua, português, e sobre Portugal, Ceuta, o continente africano. Era isso que meu trabalho estava rastreando enquanto eu estava lá, por onde os portugueses haviam passado na África, o primeiro lugar onde chegaram, em Ceuta, de barco. Como você mencionou antes, há essas diferentes décadas de estar envolvida de alguma forma com pensar sobre o Brasil; eu pensava sobre o Brasil naquela época também.

PZ: Agora que você mencionou isso, essas imagens de você como uma personagem caminhando pela cidade aparecem também em *Come Closer*.

RG: Sim. *Come Closer* reúne muitas dessas ideias. O filme é de 2008 e costura muitos desses elementos.

PZ: É bonito pensar nesses dois trabalhos em conjunto dessa forma, em que vemos você caminhando por essa geografia específica por um ângulo, e depois descemos a escada e a vemos por outro.

RG: E é a minha perspectiva, porque sou eu que estou filmando a caminhada.

PZ: Acho que há muito disso na exposição, esses pontos de relação entre as obras que dependem de se aprofundar em cada obra específica, encontrar as referências, ser constantemente lembrado da relação dentro da relação

RG: Espero que isso também seja prazeroso.

PZ: Da minha parte, posso dizer com certeza que é. Para terminar, você poderia falar um pouco sobre *Vanished Gardens* (2004), a peça sonora no jardim?

RG: O lugar ficcional, o lugar imaginário, os jardins que desaparecem, tudo isso está conectado. Sabe, nem todo mundo quer pensar muito sobre Portugal, aqui no Brasil. Eu tenho muitas reflexões ligadas a estar em Portugal, estar no meu corpo lá, mas também, encontrar muitos brasileiros enquanto estava lá, poder compreendê-los. Essa é toda uma outra conversa, sobre linguagem.

Sobre *Vanished Gardens*, é interessante pensar sobre o que acontece com a terra, as formas como as coisas são demolidas e reconstruídas. Também pensar no que serão os jardins, o que será a vegetação. Parte do que eu fazia em Lisboa estava também conectado ao jardim botânico de lá. A questão dos jardins, e fiz outros trabalhos que tratam de jardins, de jardins botânicos, é que eles estão sempre ligados a lugares que foram coloniais; as plantas são extraídas de várias partes do mundo para compor esses jardins. Isso sempre é uma situação interessante e delicada, às vezes até bizarra, dependendo do lugar; por exemplo, como na Áustria, quando há uma estufa com jardim tropical, muitas vezes com plantas brasileiras e africanas. Estou sempre pensando nessas coisas, e não consigo evitar quando se trata de plantas e jardins, simplesmente amo elas.

Pedro Zylbersztajn é um artista baseado em São Paulo, expondo no Brasil e internacionalmente.

Renée Green in conversation with Pedro Zylbersztajn
auroras, São Paulo, September 13, 2024

Renée Green: We've been having conversations for some years now, and I'm very happy that we can continue here in São Paulo, a new possibility.

Pedro Zylbersztajn: Yes, and just to open it up: this is your first exhibition in São Paulo, and maybe as a way of introducing your practice to the people who haven't had the chance to experience it yet, I would say that what strikes me the most about it is this kind of particular ability that you have in threading through all of these different means of making work with all of these different means of being in relation to things, to people, and to the world.

I'm not even going to try to describe your practice. It spans forty years, so it would be kind of madness, but there is painting, sculpture, installation, and obviously, film, audio, writing, and so on and so forth. That's how I would try to make a minimal description. As this aspect of relations seems to be very important maybe we could start with that, addressing these terms that you often use: contact, negotiations, negotiations in the contact zone.

RG: These are good places to start, especially with this exhibition. We can talk about some of the works that are here that even have the same names, like *Relations* (2009), for example. I've been thinking about this as a certain recurring compulsion or interest. I was making a drawing today, to try to think about this more. I'm doing this all the time anyway, but today, I was thinking about relations, but also, to this connection to reading. We talked about this another time while discussing Édouard Glissant's book, *Poetics of Relation*. So, it's a recurring theme that does have to do with a lot of different forms of relation that I've been probing and contemplating over many years, in terms of the most basic kinds of relations, such as the way families are related, or relations to people that we are supposedly related to, but also, the kinds of relations that emerge from your connections to certain forms like music and art, and the figures that might be associated with these, and how to develop one's own form of relation with them. So, from personal to public to discursive kinds of relations, probing what each of these can generate in different ways.

I mean, the work in this exhibition titled *Relations* is a combination of different elements. Years ago, I was reading a book called *Tropical Truth*

by Caetano Veloso, the English translation of his autobiography, *Verdade Tropical*. I was very struck by the way he described his relation to music, to different kinds of music. I like to think of the Americas in a broad sense, that's something I'm always coming back to, the Americas, and in this book, I liked the list of different musicians that were emerging as I read. What was the starting point for Caetano, in terms of what attracted him to music from the United States? I liked that it wasn't Elvis Presley, it was James Brown. I haven't read the book for a long time, but I was affected by it. I was reading the index – and this is something we can also talk about, but I like to read the indexes, to go back and forth between what's listed in the index and what I find in the book – and I wanted to think about the different names of the listed musicians: which ones was I familiar with? I wanted to intertwine them with what I had grown up with; that would be from me being born at the beginning of the 1960s, through the 1970s and the 1980s, thinking about these kinds of relations, because with music and sound there's something that it's always coming back, something that's also inside of you. Part of that work has this visual part that you see in the space, two hanging banners on the wall, but there's another part that's very small, that you see if you sit down and you look at the iPod playing a video on it called *Megahertz, Megastar, Brother, Brazil* (2000).

PZ: One of my favorite titles ever in the history of art.

RG: And that's relations-related, as it features my brother, Derrick Green, the lead singer of Brazilian's band Sepultura.

PZ: To go back to what you mentioned about relations being in direct intertwinement with reading, would you mind if I read something that you wrote on this book, *Inevitable Distances*?

RG: I'm totally curious as to what you chose.

PZ: It's right at the opening of the book, and it's something that has stayed with me for a little while; it's this text that runs throughout the book, and it's called "As I Read." You begin it by writing: "As I read between words, titles, names, chapters, lacunae, absence, and presence, I found/find myself then/now attracted to these words designated as fictions." I think this is an incredible summary of what seems to be at the basis of your practice – no matter how it unfolds into different material realities – this discursive, conceptual practice of reading the world, and to some degree, collecting bits of it and reimagining it, reinterpreting it, creating relation, and not only living relation.

I think that this flows into what you're saying about the work *Relations*. Before we get into *Megahertz, Megastar, Brother, Brazil* again, we could use *Relations* to talk about how Brazil itself comes into play in your work and

specifically in this exhibition. I imagine that people who have not come into contact with your work so far could visit this exhibition and imagine that you made many works specifically for here. But in reality, the different ways in which you relate to Brazil have come in and out of your work for thirty years or so. It could seem surprising, and I would like you to talk a little bit more about that, but also, about how this way of working foregrounds another very important part of your practice, which is thinking about information exchange, thinking about import/export, thinking about familiarity and foreignness and displacement, all of this as applied to yourself and as applied to bodies in general, but mostly, as applied to culture, to how culture circulates.

RG: I like all of that. Where to begin? I like very much the choice that you read, about reading, but also, about fiction, as fiction is really important. I've been thinking about it a lot, because often people imagine what's made sometimes by others to be something that it's not. I mean, in some cases people want a kind of truth, something autobiographical, they believe that I'm trying to tell them "this is the way it is." This is something I'm not interested in. I like very much the fictional dimension, where there are so many possibilities for what could be configured, that you don't know what it is until you find it. It's like, "Ok, let me put that together, let me put that in relation with this other thing." I like the capaciousness of what can be possible with relations. Sometimes it may be almost the opposite of what might have been imagined could be in relation. I like the idea that each person has a way of perceiving, of being alive, and the ways in which these relations might unfold are variable, and various.

There are so many varieties of what could be imagined together or in conjunction. I guess it's a recurring core of what I do. I can't say why that is, I don't know. It's just the way it is for me. I like the combinations. Thinking of oneself as being very much a combination person is an important aspect. I would say that there's a lot of things that involve not-knowing, maybe like revelations that happen over time within the process of engaging with reading, for example, or maybe drawing, drawing and reading. Those are things that I think about together. When something is described as "conceptual," for example, or when there's a label like "conceptual artist," that can be very misleading, depending on what anybody thinks of that as a definition. That's one of the things that I'm always raising questions about: what's the definition of whatever is being described.

That's why I think of relations as being connected very much to language as well, to etymology, to thinking about what are the sources of different kinds of materials, as well as words. How do they circulate? I mean, especially if you think of very long histories, and old places, and languages; this is exceeding even European languages, for example. Thinking of thousands and thousands of years of symbol making, what kinds of marks appear in different places in the world? What's the beginning of language and marks that are made in drawings?

PZ: Maybe there's something about that in relation to fiction, and in relation to this label of conceptual art that you're mentioning: I think one of the things that I'm interested in in your work, that I feel that influences me, if I can say that, is this tendency towards reading also being about misreading, this kind of commitment to imprecision, to ambiguity, and to opacity, even, if we want to go back to this notion of relation coming from Glissant. That sounds for me a very rich way of approaching fiction as well. Fiction-making through living, let's say.

RG: Yes, I'm thinking about this a lot. I'm actually trying to reframe Glissant for myself, even though I'm still learning about his work. I'm looking at what's the time frame of when things were made. I'm thinking as an artist, about what I've been making during a particular span of time. I realized that Glissant's translation into English was later than when it appeared in France. Around 1990, that was when this book we're talking about, *Poetics of Relation*, was originally published in French. In English, it was in 1997. And then I think, by 1997, what was I doing? What was I doing in 1990? What was I doing throughout the 1980s? What kinds of things were stimulating? How did fiction have a role, as well as language? What is it like when you're making something that's visual, audio, or maybe a film, when you're making an art work? How is this kind of relationship created? Is it something that's obvious, or is it something that's more subterranean? The ambiguity aspect is important, as while something it's a fiction, there is also a specificity, the work is specifically structured, or composed, but at the same time, there's an openness for interpretation.

Similarly, with a poem, there's specific language. The person who wrote it has an intention and puts the words together in a way that they're thinking about, thinking about the relations. But once people encounter it, it becomes another thing. There might be parts that are resonating with what the original intention was, but there are other resonances that may be completely different, that the person who wrote it never thought about. I'm interested in that as well. I'm actually experiencing it with this exhibition, even as it's being completed, getting feedback from people about different aspects that are striking to them. I can look at the work in another way.

PZ: As you're saying this, I was thinking about something that Fred Moten said when he was in São Paulo a few months ago.¹ He said something beautiful, something to the effect of "What if both politics and poetry are nothing but prepositional obsessions?" So, everything is about how one chooses to define very specific and very pointed objects and language, something one is obsessed about. That is what drives the poet, but at the same time, the poet always wants the reader to look at what they've said without knowing exactly what has been said. This creates different spaces for connection,

for context, and for dispute, to some degree. Which I guess is what interests Fred, as he's talking about individuation.

To the point of fiction, I wonder if for you this is along the same lines, if it is an obsessive trait of formalization of everything that you've come to be in contact with. From the little excerpt that I read, words and people, and all of these little bits and pieces of influence or reference, come into play in your work from your reading, to then be read again. A filtering process.

RG: One of the things I wanted to mention is the title of this exhibition, "Come Closer: Percepts," the concept of the percept. I was sparked by what you were saying about Fred, about being a poet, about language. For me, as an artist who's also writing, sensitive to language, and as I've been mentioning, sensitive too to symbol making, which I connect to drawing, this idea of a percept is something that's different than perception. It's an idea. I'm thinking about Gilles Deleuze and Félix Guattari in their book *What is Philosophy?* In it, I'm very interested in how thinking is being defined or described as something that involves three different aspects, which are: philosophy, as the creation of concepts; science, as associated with functions; and art, characterized by the creation of percepts, which are wrested from ordinary perceptions and affectations. This way of thinking about art I found helpful because the percept is something that exists beyond the artist.

In terms of the exhibition, what I was imagining, what I have here, are works that people are going to encounter in different ways. They're not equivalent with me necessarily. They're things that were made at different moments and in different places. Maybe this relates back to what you were saying earlier, in terms of imagining what anybody might think about what's in the exhibition, if it was made specifically for it.

The percept is not the perception. It's whatever is made, and what's made is existing on its own to be encountered. When I was thinking about this exhibition, I was thinking about placing works in this house, how these might be placed in it, the kinds of ways there could be relationship. I didn't have it worked out completely, because it needed to be experienced in space with the works. Now that the exhibition is installed, it has a whole other different resonance for how I can feel it. This idea of coming closer is also related to the name of one of the works that's in the exhibition.

PZ: Talking about *Come Closer* (2008), the film, I think it's a good work to come back to the question of these connections to this particular context. It's a work in which you're articulating these different modes of distance and proximity to people and to locations, geographies – mental geography, sometimes. To particularly pointed locations in Brazil, through two figures, Karim Ainouz and your brother Derrick, who is, I guess, an overarching presence in the exhibition.

¹ This refers to the public event "A Conversation with Fred Moten and Stefano Harney," part of the pedagogical program *Matéria Crítica para Massa Crítica*, at Casa do Povo, São Paulo, November 18th 2023

RG: Yes, it turned out that way. It wasn't something that I was intending, necessarily, but in terms of the selection of different parts that I wanted to have in the whole house, it emerged that way. His voice is a pretty recognizable and strong presence.

PZ: Yes. And this connects to some aspects I wanted to talk about in this particular installation of the works in auroras, as I've seen a lot of these works in different locations. One thing that has been quite striking for me here is the way in which this house manifested another layer to a lot of the works, how much of it is playing off this concept of domesticity to some degree, and to link with what you were mentioning before, family as this kind of symbol for relation, and a house obviously has an atavistic connection to family. I was wondering if you could talk about this, to this shared history, shared memory, presence and absence, and how one can hear your brother's voice throughout this domestic space, talking about another house, actually, the Schindler House in Los Angeles. Also, other works that you have done in the past have a relation to this idea of living in space, like the one that you conducted at Le Corbusier's Unité d'habitation in Firminy, France, in 1993.

RG: That's true. I think that it's a combination of thinking about inhabitations and architecture, I don't think about it as domesticity so much. I think about architectural structures that are houses, or architectural structures that are, like the Unité d'habitation in Firminy, places where inhabitation is meant to take place; a place to live, but that's also a structure. Here, in a modernist house in São Paulo, this is something that goes along those lines of an ideal structure for living, like the Schindler House, the first modernist house in the United States; the ideal of what could it be like to live in a place in a very beautiful way and what that might entail. The intersections between this ideal and the inhabitants and the families, that's something that's at play here in the house, as well as in the garden, the whole combination.

Schindler's statements and manifesto, his Space Architecture, are depicting an ideal of nature being tamed by a structure that's situated in space. Yet, what happens inside is something that can be very surprising, and I think about the ways that these domestic components, like furniture or wallpaper, carry another layer of what could also be considered. So, I've used that in this house, in its spaces.

I think it's interesting what you mentioned about that, as you've seen these works in other situations, in art institution or museums. I think that what happens is that they change when they're brought into a house. The fact that everything is brought together within this house, the way that you move through the house and its spaces and rooms, it creates a completely other way of experiencing the works, which has been really interesting to explore.

PZ: I think an example of this, in this context, is the library, in which all these thoughts about reading, and perception, reference and influence, get coalesced or condensed into a space which is made for living. I think the way in which this plays into the show turned out interestingly. Maybe you would like to talk a little bit more about the new Space Poem, which is sitting at the library?

RG: Sure. I'm happy to have made something new for the library. *Space Poem #11 (The Equator Has Moved)* (2024) and *Space Poem #12 (O Equador se moveu)* (2024), the two of them, one in English and one in Portuguese, go around the perimeter of where the railing is, in the library. This poem is a combination of things that I wanted to bring in: one was thinking about geography and the equator, the movement of the equator, even. I wanted to think about both geology and geography. I was reading a book by John McPhee that was describing geological movements through durations of time. Also, I was very interested in bringing back Borges in relation to the library, this idea of the world library, the kind of multiplicity that might be contained in such a thing; that's also woven into this poem. But in the library, there's also another aspect, a kind of stage, a mise-en-scène, which was already part of the library, with the skylight and its recessed space. In that area, I placed *Commemorative Toile*, a work that I started making in 1991, in conjunction with the new Space Poems.

PZ: I wanted to ask you about that work; I was interested in the fact that since 1991 this work has had all these different iterations, it has been applied, say, to different furniture, and here, it's been applied to Brazilian modernist furniture...

RG: Yes.

PZ: Which goes with the context of the house, but obviously, has an underlining subtext connecting to the work itself, how the work approaches these different geographic histories of displacement and violence. I was wondering if you can talk more about this decision of not bringing furniture that was already upholstered with the work, but making a new version specifically for here, *Commemorative Toile (Brasil)* (2024).

RG: As you mentioned, the *Commemorative Toile* has been reiterated, what stays the same is the wallpaper and the textile, they're the same as what I was making it in 1991, 1992. The toile is produced by the Fabric Workshop, in Philadelphia. Through the decades, it's been applied to different surfaces, like furniture; a suit was also made from the fabric. Each of the situations in which I've presented it have been specific. I like to alter the way that they might be used in different places; here I was curious about what would it look like as the surface of modernist Brazilian furniture.

So, with Rica (Ricardo Kugelmas), we looked at different kinds of furniture and chose these pieces in the end. The way that they exist now, I like the disjuncture. And that's intentional; maybe on the surface, when you first see them it might seem like something recognizable. But then, when you get closer, when you come closer, you see something else. Also, if you are thinking about modernist furniture, why would it have a floral pattern, an 18th-century toile de Jouy? Why?

So, I like this disjuncture. I like to have something that's not fitting exactly, that is always somehow a bit skewed, so you can look at it in a different way.

PZ: This idea of reiteration, I feel that is an emerging pattern in a lot of your works. *Begin Again, Begin Again* (2015) I think is a clear proposition of that. But here, on the wall, where we are, we can see the hanging banners from *Space Poem #10 (Anos & depois)* (2024): “Depois da briga na casa [After the quarrel in the house]; Depois da revolução... [After the revolution...]; Depois da crise [After the crisis],” and so on. There's this reiterative quality to it as well. Even in the audio work that welcomes us in the house, *Begin Again, Begin Again (Years)* (2018) there's also this quality of repetition with the spoken years: 1991, 1992, 1993, and so on. This reiteration, it manifests somehow in the works.

RG: Yes. You can think about it just like another day. I mean, another year, another day... I'm interested in the kind of repetition that exists in being alive, yet each day is different. Also, with the “afters,” everything is always going to be after something else. In this case, with the Space Poem that's in this room, we were talking before about relations. In this case, I was very interested in Muriel Rukeyser's poetry; as I have mentioned, I'm also interested in indexes, and in first sentences, the first lines of poems. I realized that Muriel Rukeyser had written many poems that began with the word “after;” so, I used all of the afters I found in her poetry, the first verses, and I made this poem out of these and added a twist, which was “Begin again, begin again.” There's a certain kind of recursiveness in living, but there are also variations, you know, moment by moment. I think about these things in this way: How are things going on? How are they beginning again? How might they be different? These are recurring questions for me.

PZ: I wanted to go back now to talking about *Megahertz*, *Megastar*, *Brother*, *Brazil*, going back to the idea of relation, and to the works *Relations* and *Come Closer*. In these works you're addressing, again, familiarity and foreignness, distance and proximity, they are obviously in conversation but they seem very different.

RG: OK. They're pretty connected, but this is not something that I'm necessarily so consciously thinking about it. They do have a personal aspect, like a relationship, and that makes them in a way almost kind of basic, which is missing someone, missing people, or wishing there was less distance among us, that one could come closer.

In the case of that film, it's from 2008, and I was thinking about both my brother Derrick and also about my friend Karim Ainouz. That's what's stated in the film. They both were in Brazil at that time. So, I was reflecting on them, imagining what they were going through, as well as the fact that I also was in San Francisco. We've always been in these various places, often not in the same place. Sometimes we meet somewhere for some moments, like it's said in the film, and then we continue doing whatever we're doing. That's the case, I would say, with many people that I know, maybe the majority. Even though you might be friends or related it's not as if you're really physically in the same place, but you're still connected in a way.

So, it's a kind of longing, expressing the longing, but also a way things exist, the inevitable distances. We are inevitably different, we're each in our own bodies, you know? That's already a big difference. This idea of contact is another aspect, to be able to come into contact, the challenge of being able to come into contact. When you do come into contact, what is that? It's not as if any of these things are so clear, but they may be aspirational; maybe they're delusional, as well as elusive. The continual ongoing becoming of being alive.

PZ: This brings us back to this idea of reiteration and this sense of ongoingness, to this unending attempt to be in contact, which is challenged by living itself, to some degree. It also reminds me of my favorite banner from all the Space Poems, which is the one that says “Ongoing Stuff,” which can be a good frame to look at your work. I think it's from the first Space Poem, right?

RG: Yes, from *Space Poem #1* (2007).

PZ: It gives a key into looking towards what you've done since then. It's accretion, a preoccupation with selecting and caring for specific bits of life, it kind of never stops, I think.

RG: I think so.

PZ: Maybe this is something that is less visible in the show, but that we've mentioned in the conversation a couple of times. I'd like to return to this topic of interest that we share, indexes. I'm constantly thinking about your work *Selected Life Indexes* (2005; 2015-2018). The forms that they take reappears here and there in this exhibition as well. Lists of names, these lists of years, with an ambiguity that is undergirding it, again. This relationship to the span of time, in which things happen, as you mentioned before. I was wondering if you could talk a little bit more about the qualities of indexing that are maybe less apparent in these works, but quite relevant.

RG: When I think about an index, I think about it as a trace, but also, in relationship to photography, what's called an indexical mark, that's what a photograph is or what's on film, now digitally made. It's the combination of all these things. A print is also an indexical marking. Prints are in this show, the list of the years. And there are also films and videos in the exhibition, and someone who was looking at *Megahertz*, *Megastar*, *Brother*, *Brazil* was saying, "Wow, it's like a time capsule."

This idea of the index is an interesting one. With *Selected Life Indexes* I was trying to think about an entire life, and how could there be an index of it. What if you were to choose different figures? I chose Muriel Rukeyser as one of these figures, but also, W. E. B. Du Bois, Paul Robeson, Albert Einstein... There were others. I was thinking about what would be the distillation of an entire life, how would you read it? How would you encounter it? What would be portable? The idea is almost like having a portable memorial. But for a memorial to exist, it requires the people to be gone. For me, it was like a way to reactivate a relation to these lives. There's so much in the idea of an index, but I think there's a certain sensibility that's attracted to them, going into that mode that even one enjoys reading them. There are other instances of artists who've been engaged with that, like Art & Language, for example, but I wanted to take it into a material dimension as well.

PZ: And then, one is somehow in the middle of that. I mean, as the visiting readers...

RG: Or percipients, I call them percipients. I associate that word with Lawrence Weiner.

PZ: They're forced into finding out their way within these force fields, do you know what I mean? And to create their own, as well.

RG: Yes, exactly. I'm not telling anyone what to do. Just come into the house. Welcome, bonvenon!

PZ: I wanted to say something about this as well. I think this work, *Bonvenon!* (2005) has such a different dimension in this particular situation, because when you place it in an institution, it has a specific tone to the welcoming. But when you place it in a house just by the door, it has completely changed into something which is almost like, and I don't mean to say this in a disrespectful way, but it's almost like a doormat. It announces "Welcome to this beautiful house, our family welcomes you." There's this specific quality of it when you walk in, you really feel welcomed.

RG: That's very nice, I like that. You have seen another iteration of the *Bonvenon!* banners. I had several of them, even at the reception's screen

of moCa Cleveland. It was a forceful attempt to welcome within a very unwelcoming environment, I'd like to say. The museum looked like a spaceship, like a pyramid, a reflective pyramid. Now, in this house, when you enter, as soon as you cross the threshold, you can see it and it's very large. A very large wall mat on the wall.

PZ: When you looked at that work in Cleveland, for instance, there was this big glass building, which was really unwelcoming, and then you walked into the threshold and you saw a banner welcoming you. It's a way of asking people to please feel welcomed, right? Whereas here, it's just "welcome." Now the ball is with you, you're free to roam. This is your house. You can do whatever you want.

RG: Maybe that's related to the domesticity you were talking about. The house itself has a particular quality. That's part of what I wanted to locate in terms of what I could do in the house, with the house, to create this kind of situation in it. That has been really enjoyable, to be in this particular house, feeling the house, figuring out all the locations, where things could be. I'm literally living with the exhibition. This has been very enjoyable, because I can experience the light throughout the day, all day long. That's something that's part of this exhibition, changing all the light, removing the fixtures, having it be dependent on the daylight. I mean, there's electricity in the show too, as there are film projections. But still, it has been like a "directing the house" situation. I really enjoyed that.

PZ: It's a whole new terrain, to some degree; thinking about how much we've spoken about living as part of your practice, considering now living with the work. I guess it takes on another density. I'm also thinking about an expression you have used before, which is "Within Living Memory."

RG: I was asked about that by our common friend Laura Genes. She asked, what does it mean, "within living memory"? Would you have an idea about what does it mean?

PZ: I do have ideas of what it could mean; for me, it has the sense of continuity again, this ongoingness we have mentioned. When I look at the works we are looking at here – the list of years, the list of names – for me it's about how these connections, as tenuous as they can be, carry things into each other. And that's kind of within living memory, the flow of information, of culture, of knowledge, of life experience that transpires from these overlaps.

RG: That's related to what I was thinking about when I was using that term, like a relay. As you described it, it's something that would be within the span of any living beings that something could be remembered. Say, like a hundred years; if there's some very old person

able to remember something within the span of their living memory, things are contained. It's like a library, that's an expression too, about every person being like a library, what they can remember within their lifespan. It refers to the idea that things could be remembered and passed on, and that it is within a span, that there's still someone alive who could remember about something that happened. That connects also to oral history, telling people, relaying what happened about something. I like using it in terms of a space, a physical space.

I made a letterpress titled *Within Living Memory* (2015), and it relates to this series of prints that are present here, in auroras. In the Carpenter Center exhibition, also titled "Within Living Memory," I wanted to place the print at Harvard; W. E. B. Du Bois, he went to Harvard. I always remember specific people who pass through a place. Muriel Rukeyser passed through MIT, where I teach and where you and me met; Berenice Abbott, the photographer, was a friend of Muriel Rukeyser. Muriel Rukeyser's eye is captured in a Berenice Abbott's experimental photograph that has a circle that goes around with an eye. That's Rukeyser's eye, and the photograph was made in MIT. There are these weird details that I think about when I pass through different places like that. Now this house is another one; we can think about what's the association with the materials, with the structure, with the garden, and then, having a kind of overlay. I would think of my work as an overlayer, an interweaving with what's already here. That's part of what I'd like to have, a resonance, this combination between things.

PZ: I think this print here also relates to this idea of living memory.

RG: *William Morris* (2011), that's its title.

PZ: Who is another interesting character within this pantheon, let's say. This idea of layering: layering desires, layering memory, and layering strife across the range of humanity. To some degree we're always within living memory of something, even though these things don't share the same name.

RG: We're within living memory of a tree. Bodies of water. Those traces. Rocks...

PZ: Well, speaking of rocks, and this might be my last question, but I'm curious about the work that I find the most difficult for me to place within the set of this exhibition, which is *Slow Walking in Lisbon* (1995). You were talking about rocks, and in this video one can see the Portuguese pavement, which, for us, here in Brazil, it carries a lot of meanings.

RG: It has a lot of meaning for me too, walking that pavement. In the early 1990s, I was living in Lisbon for a short time. I was researching maps, actually, histories, geographies... But I was also walking there, and I've made over time different videos and films that had to do with walking in Lisbon, they're called *Walking in Lisbon*. It was very intentional, the title. One was made in 1992, another one was made in 2000. I wanted to think about, within living memory, what changes took place, in terms of perception, even the perception of my body moving through that city.

What was that? I didn't understand this when I was there, I didn't understand what any of the perceptions were. I was using my body to test being there and I was also making a trace, an indexical trace, very literal, of the street in my steps. In this piece, I slowed them down and focused just on the walking. In some of the videos I am moving through the city, there's another person who's shooting me as the character moving through all over the city in Lisbon. One can also see the locations, the people, the streets, all the things that have changed. I made another one in 2016 titled *Walking in NYL*, New York and Lisbon together as a fiction, tracing fictional movement through space. Here, in auroras, I wanted to have this slow walking in it. It's a personal connection to one of the moments of being engaged with that history, but also, I was thinking about language, Portuguese, and about Portugal, Ceuta, the continent of Africa. That was what my work, when I was there, was tracing, where the Portuguese had gone in Africa, the first location that they had arrived to, in Ceuta, by boat. As you mentioned before, there are these different decades of being involved in some way in thinking about Brazil; I was thinking about Brazil then, as well.

PZ: Now that you mention it, these shots of you as a character walking in the city appear in *Come Closer* as well.

RG: Right. *Come Closer* actually ties a lot of these ideas. That film is from 2008, and it ties a lot of those things together.

PZ: It's nice to think of these two works in conjunction in that way, in that we're seeing you walking in this particular geography from another angle, and then we come down the stairs and we see it from another angle.

RG: And it's my perspective, because I'm shooting the walking.

PZ: I think there's a lot of that in the exhibition, these points of relation between the works that are dependent on digging into each particular work, finding the references, being constantly reminded of the relation within relation.

RG: I hope it's also enjoyable.

PZ: From my perspective I can definitely say that it is. To end, could you say something about *Vanished Gardens* (2004), the audio piece in the garden

RG: The fictional place, the imaginary place, the vanishing gardens, all these things are connected. You know, people don't necessarily want to think about Portugal so much here in Brazil. I have many things that I have thought about that have to do with being in Portugal, being within my body there, but also, meeting a lot of Brazilians while being there, being able to understand them. That's a whole other conversation, about language.

In terms of *Vanished Gardens*, it's interesting to think about what happens with the land, the ways that things are knocked down and built up. Also, to think about what will be gardens, what will be vegetation. Part of what I was doing in Lisbon was also connected to their botanical garden. The thing with gardens, and I've made other works that dealt with gardens, with botanical gardens, is that they are very much connected to any place that was formerly colonial; plants are extracted or taken from different parts of the world to make these botanical gardens. That's always an interesting and sensitive, sometimes bizarre, situation, depending on where you are; say, like in Austria, when there's a glass heated space with a tropical garden, many times with Brazilian plants, African plants. I'm always thinking about these things, and I can't help it with plants and gardens, I just love them.

Pedro Zylbersztajn is an artist based in São Paulo, exhibiting in Brazil and internationally.

Jordan Carter: Estou feliz em conversar sobre o trabalho da Renée com o Thiago, no contexto desta exposição excepcional. O trabalho da Renée é incrivelmente sensível a espaços, ela está sempre pensando sua obra em relação ao local específico em que está sendo apresentada, tanto à história desse lugar quanto à sua localização geográfica, mas também às condições arquitetônicas do espaço em questão. Ao invés de impor sua obra a um ambiente, ela sempre trabalha com o ambiente, em diálogo e em relação a todas as particularidades e características arquitetônicas, que se tornam parte da obra, ao mesmo tempo em que a obra também se torna parte da arquitetura. Isso é particularmente palpável nesta exposição, porque quase sentimos que várias obras sempre estiveram aqui. Elas se relacionam com o Brasil, mas também articulam o espaço da arquitetura.

Para contar um pouco do contexto histórico sobre Renée e sua obra em relação a arquitetura e espaços: ela é muito influenciada pela história do site-specific, que se origina na arte conceitual dos anos 1960 e 70 e pelas investigações sobre especificidade do local, com artistas como Robert Smithson e suas noções de site e non-site – ideias sobre obras que só podem existir no lugar onde foram feitas. Porém, Renée realmente levou essa ideia adiante, ou a expandiu, no que eu chamaria de política diaspórica do site-specific. Ela sempre realiza seus trabalhos, sejam reconfigurações de obras anteriores ou obras novas, em relação a um local. Ela acredita que a especificidade do lugar é cumulativa, e que a obra cresce e ganha significado quando ela se traduz em diferentes espaços arquitetônicos, contextos culturais e por aí vai. Seu significado está sempre em relação, há sempre uma circulação maior, uma constelação mais ampla, e a obra traz consigo seus significados anteriores.

Para falar sobre o que isso significa: em 2015, por exemplo, Renée realizou uma exposição na Casa Schindler, em Los Angeles. Foi nessa ocasião que ela criou essas impressões tipográficas que estão aqui, *A Manifesto: A Program* (2015) e *Space Architecture* (2015), que fazem referência à relação de Schindler com a arquitetura moderna. Uma das ideias centrais dele é a noção de que o espaço é o material primordial da arquitetura moderna e que o principal suporte do arquiteto é o espaço. De várias maneiras, penso que isso também é verdade para Renée: ela articula o espaço não com paredes de concreto, mas com

esses banners de tecido, ou com fluxos de imagens em movimento em telas, e também com essas instalações que lembram a decoração de interiores como vemos na biblioteca, que, através do uso dos adornos domésticos, quase parecem que sempre foram parte do espaço, como mencionei antes. Ela realmente nos envolve nesse mise-en-scène, que é uma estratégia e uma expressão que ela usa bastante em relação ao seu trabalho, tornando o espectador parte de uma dramaturgia em andamento, nos tornando investigadores do espaço, ao tentarmos entender as relações que ela está construindo, e o que ela quer dizer, e as várias referências, mas também como nos aproximamos delas. Tudo é parte da produção de sentido da obra em tempo real. Tem um aspecto quase teatral enquanto a arquitetura é transformada nesse cenário interior do qual fazemos parte.

Existem muitas outras maneiras de continuar falando sobre esse tema e seus vários registros nesta exposição, mas talvez para abrir um pouco, tenho curiosidade de ouvir o Thiago; sei que ele já teve envolvimento com a obra da Renée anteriormente. Gostaria de te perguntar como você conheceu o trabalho da Renée Green e que percepções diferentes você tem agora, ao encontrá-lo no contexto desta casa em particular, mas também, mais amplamente, no contexto do Brasil.

Thiago de Paula Souza: Acho que o primeiro momento em que realmente me deparei com o trabalho da Renée foi há três anos, em Berlim, na sua exposição retrospectiva no KW, “Inevitable Distances”. Acho que foi a primeira grande mostra dela na cidade depois de muito tempo, talvez a primeira vez que uma nova geração teve contato com seu trabalho ali. Uma das coisas que ficaram daquela experiência, que continuaram ecoando na minha cabeça, foi a pergunta sobre como o trabalho dela poderia ser apresentado no Brasil. Porque é um trabalho muito centrado na linguagem, muito baseado em texto, de certa forma. E essa foi a primeira coisa que me tocou: como esse trabalho poderia ser apresentado num contexto, ou num país, em que ele não funcionaria em inglês, onde o encontro com essas peças não faria sentido por causa da diferença de idioma.

Naquele momento, eu não sabia do interesse dela pelo Brasil, nem do tempo que havia passado em Portugal. Eu também não sabia que o Derrick Green era seu irmão, e acho que foi interessante não saber desses detalhes naquele momento. Então, quando soube que ela teria uma exposição no auroras, quando o Ricardo Kugelmas me disse, durante uma abertura: “Estamos preparando uma exposição da Renée em São Paulo”, lembro de ter pensado imediatamente: “Mas como vão fazer isso? Vai ser tão baseado em tradução. Como exatamente ela vai dialogar com a arquitetura, com essa arquitetura modernista tão específica aqui em São Paulo? Como ela vai abraçá-la?”

E ontem, quando o Jordan e eu nos encontramos rapidamente na exposição, comentei que, para mim, a forma como as obras estão apresentadas aqui cria uma coreografia muito fluida, parece que elas pertencem ao espaço. Quero dizer, você não vê propriamente uma ruptura forte, ou algo que pareça completamente deslocado da infraestrutura da casa. Talvez possamos falar disso depois: o que significa encontrar uma obra, ou uma exposição, em que tudo flui com tanta naturalidade?

Essa foi minha primeira impressão, meu ponto de entrada na prática da Renée e ao reencontrar sua obra aqui. Dando continuidade à conversa sobre linguagem e tradução: não sei se vocês sabem, mas a Renée passou um tempo lendo o livro *Verdade Tropical*, do Caetano Veloso. E, ao ler, ela ficou fascinada com a maneira como o Caetano mencionava nomes da cultura pop, especialmente artistas e músicos negros dos Estados Unidos, e como essas figuras foram fundamentais para sua forma de pensar, para sua compreensão do que significa criar uma forma estética. Enquanto lia, ela tomava notas e criava um índice paralelo. O livro já tem seu próprio índice, mas a Renée estava fazendo um índice pessoal, que é referenciado na obra *Relations* (2009), que podemos ver na entrada da casa. E agora eu gostaria de te perguntar, Jordan: como foi para você encontrar o trabalho da Renée aqui, nesse contexto, nessa versão traduzida das obras?

JC: Acho que a tradução é um conceito central, ou até uma metodologia, no trabalho da Renée. Talvez não literalmente tradução linguística, embora muitas vezes isso seja frequente, mas também no sentido de uma tradução da obra para um novo contexto, uma reconfiguração para um espaço e tempo específicos. Claro, os Space Poems no auroras foram traduzidos para o português para este contexto. Esse é um elemento de tradução. Mas há outro elemento em que a obra, como mencionei antes, ganha um novo conjunto de significados e relações. Há um certo acaso do lugar que eu chamaria de *site serendipity*; porque, para mim, vir até aqui e passar tempo com a exposição foi importante. O tempo também faz parte da prática da Renée; ela não simplesmente apresenta uma exposição, no sentido de exibir obras ou colocá-las num espaço. Ela costuma viajar e passar um período considerável de tempo para entender um lugar e construir uma relação corporal com ele, estar nele e senti-lo.

No período que ela passou no auroras, ela descobriu que o prédio foi construído por Gian Carlo Gasperini entre 1957 e 1959, sendo que 1959 coincidentemente é o ano de nascimento da Renée. Isso, claro, adiciona outra camada de significado ao *Space Poem #10 (Anos & depois)*, que é datado de 2024 por ser uma nova versão em português, mas a “versão original”, *Space Poem #5 (Years & Afters)*, foi criada em 2015 para a Casa

Schindler. Esses Space Poems mapeiam todos esses anos, começando em 1887, o ano de nascimento de Rudolf M. Schindler, até sua morte, em 1958; e a próxima data é 1959. Então, 1959 agora estabelece uma nova relação com este lugar, mas também reinsere a Renée na narrativa. Fico sempre fascinado com essas camadas adicionais.

Quando vim ver esta exposição, fiquei pensando em como as obras seriam vistas de forma diferente neste espaço, e sobre como a Renée poderia ter percebido seu próprio trabalho de forma distinta nesta casa. Como vocês devem ter notado, sua obra é muito generosa tanto em termos da quantidade de informação quanto da variedade de referências, mas ela também não se entrega facilmente. Não há uma interpretação única ou um sentido singular que leve alguém a pensar “Ah, agora entendi.” Em vez disso, a obra da Renée é sempre um convite, uma interface para entender um conjunto mais amplo de possibilidades: da sua relação com aquilo que está vendo, com o espaço onde se está, com as histórias que o informam, e também com seu próprio modo de pensar.

Muito do trabalho é sobre memória e, nesse sentido, sobre a ideia de retorno: retornar a certas figuras, a certos lugares ou paisagens. Esse retorno não precisa ser numa linha do tempo narrativa, porque de muitas formas, a relação da Renée com o Brasil e com essa exposição foram quase um presságio, ou inevitáveis. Ela fala muito sobre essa ideia de *inevitable distances*. Grande parte do trabalho dela tem a ver com distância, mas também com contato. De certa forma, por meio do irmão e de suas relações pessoais com o Brasil, de seu fascínio pelo país desde jovem, e do seu interesse por artistas neoconcretos como Lygia Clark e Hélio Oiticica, sobre os quais posso falar mais adiante, tudo isso informa o trabalho que ela está desenvolvendo para a exposição no Dia Beacon, no ano que vem.

Todos esses pontos de contato, seja Caetano Veloso e pensando no índice, ou pensando nos fluxos transamericanos de música e cultura popular na diáspora africana, todos esses pontos de entrada habitam a relação com este espaço específico, mas sem nunca se colocarem de forma explícita. A obra carrega um sentido de ambivalência, pois nos remete a essas histórias de violência, colonialismo e o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, mas o faz por meio do que parece um décor, com móveis estofados e papéis de parede que se fundem à arquitetura existente. Fala das maneiras supostamente inofensivas pelas quais essas histórias horríveis continuam presentes hoje, escondidas à vista de todos. A obra nos convida a olhar mais de perto, a pensar no índice: o que estou lendo? A que tudo isso se refere? E por que está sendo referenciado? Ela nos permite refletir sobre as arquiteturas diversas da produção de conhecimento: linguísticas, físicas e outras.

Um dos temas centrais do projeto que estou desenvolvendo com a Renée para o ano que vem no Dia Beacon é a relação dela com a cor. Para ela, essa relação é informada, em parte, pela sua relação com o Brasil. Penso, por exemplo, no uso vibrante de cores e tecidos no trabalho do Hêlio Oiticica com os *Parangolés*, ou nas formas escultóricas habitáveis que a Renée criou inspirada nos *Bichos* da Lygia Clark, os *Media Bichos* (2011–2013). São estruturas rearranjáveis, que permitem interação, mas também nos fazem pensar que uma forma nunca é fixa, que as dobradiças permitem novos arranjos. Acho que isso tem muito a ver com como a Renée entende sua própria obra, como uma estrutura recombinante, variável; mas também, a sua forma de pensar na identidade como algo sempre em movimento, em desenvolvimento, em relação.

Ficaria curioso em saber se alguma dessas referências, em termos das intensidades cromáticas, ressoa com você.

TdPS: Quando você me perguntou ontem se eu via essa referência cromática, eu disse que não. Quero dizer, a cor não foi o primeiro elemento que me chamou a atenção. Eu diria que foi a linguagem; ela me atravessou, realmente me capturou, a forma como ela conseguiu construir uma transição suave de uma língua para outra, ou talvez mais do que uma transição, um espelhamento entre as duas línguas. Imagino que ela tenha bastante familiaridade com o português, mas não é fluente. Acho que foi um exercício de tentar espelhar como ela poderia usar a linguagem como ferramenta. Mas eu gostaria de voltar à nossa conversa sobre relações e métodos recorrentes, sobre como certas coisas continuam reaparecendo no trabalho dela, quase como um loop, embora eu não ache que ela use esse termo; ela teve uma conversa muito bonita com Pedro Zylbersztajn há algumas semanas, e ela colocou isso de maneira muito bela.

JC: Eu gosto dessa ideia do espelhamento, porque há uma bela decisão espacial e formal na biblioteca, ao apresentar a versão em inglês de seu novo *Space Poem*, *Space Poem #11 (The Equator Has Moved)* (2024), em diálogo direto com sua tradução em português, *Space Poem #12 (O Equador se moveu)* (2024), no sentido de simultaneamente poder olhar para a versão em inglês e em português. Eu não falo nem leio português, então existe para mim uma suspensão da descrença quanto a se essa é mesmo a tradução literal ou não, mas também uma consciência dessas pequenas diferenças, desses deslizamentos, desses espaços entre as distâncias e o que isso produz na nossa compreensão, no nosso entendimento dessa ideia de traduzir literalmente ao mover a cabeça da esquerda para a direita; nossos corpos estão percebendo e desempenhando esse ato de tradução, seja ele literal ao ler, ou imaginado em minha própria projeção.

E novamente, sobre a cor, estou criando essas relações cromáticas que podem ou não estar realmente ali. Acho que muito da relação de

Renée com certos lugares, incluindo o Brasil, enquanto imaginada ou projetada, sugere que ela se interessa por como construímos nossas relações com espaços e lugares onde talvez nunca tenhamos estado. Como elas são formadas? Muitas vezes isso se dá por meio dos livros, da literatura, como vemos em muitas das obras audiovisuais presentes na exposição. Ela usa os livros como interfaces, como portais para se transportar a diferentes lugares, para ter diferentes percepções de lugares onde não necessariamente esteve, para entender esses contextos culturais melhor. Essa ideia de repetição é um princípio central em sua prática. O trabalho é profundamente recursivo. Ela está constantemente olhando para trás para criar obras novas.

Um bom exemplo disso é a obra *Commemorative Toile* (1992–93); só para dar um pouco de contexto, essa é uma peça à qual ela retorna já há cerca de 35 anos. Ela começou a concepção da obra quando utilizou o toile de Jouy em 1991, durante uma residência em Clisson, na França; no local onde estava hospedada, ela notou móveis estofados com esse tecido e passou a se perguntar sobre a história desse material, pensando sobre essas cenas pastorais bucólicas, esse cenário tão idílico no tecido.

Ela começou a pesquisar e descobriu que o toile foi originalmente produzido e importado do Sudeste Asiático no século XVII e que depois acabou se tornando um tecido materialmente implicado no comércio transatlântico de escravos – tanto na França quanto por meio de suas operações coloniais no Caribe. Ela originalmente criou uma instalação como o resultado da residência que usava o toile, mas apenas um toile comum de Jouy, que se pode encontrar em lojas. Mais tarde, ela retomou essa ideia quando teve a oportunidade de fazer uma residência no Fabric Workshop, na Filadélfia, e foi aí que ela produziu a *Commemorative Toile* (entre 1992 e 1993), na qual inseriu sutilmente no tecido cenas horríveis da escravidão e de revoltas de pessoas escravizadas, incluindo a Revolução Haitiana. Desde então, ela tem reutilizado esse tecido em instalações multimídia, inclusive em vitrines. A *Commemorative Toile* circulou pela Europa e pelas Américas, ocupando arquitetura, móveis e até corpos. Portanto, ela teve sua própria vida diaspórica e agora chegou ao Brasil. É na verdade a primeira vez que essa obra é apresentada aqui, e dialogando com essa ideia de sua relação com a especificidade do espaço, por causa da origem modernista da arquitetura do edifício, ela decidiu que em vez de usar móveis de época, como móveis do século XVIII, utilizaria móveis de meados do século XX, mas não um clássico de Lina Bo Bardi, ou nada muito específico ou reconhecível. Essa é uma ideia mais ambivalente ou ambígua: ela estofou qualquer tipo de móvel do século XX que poderia estar em qualquer uma de nossas casas.

Esse é apenas um exemplo de como o trabalho de Renée possui genealogias específicas e versões ao longo do tempo. Ela se interessa muito pela ideia de genealogia, por como as coisas sempre têm

uma origem, e como essas origens podem também conter rupturas e continuidades, mas também, algo que na verdade é uma volta completa, algo que cria um diferente tipo de possibilidade ou uma diferente trajetória dentro do trabalho.

TdPS: Foi interessante quando você disse que ela tem olhado para todas essas obras tentando reimaginar como reapresentá-las aqui. Na conversa com Pedro, ela mencionou que só conseguiu ler Glissant recentemente; bem, não tão recentemente, mas que a *Poética da Relação* de Glissant só foi traduzida para o inglês no final dos anos 1990, embora tenha sido publicada em francês no final dos anos 80; ela comentou que esses escritos chegaram até ela talvez dez anos depois. E quando ela encontrou esse material, a primeira coisa que fez foi se perguntar: O que eu estava fazendo no final dos anos 90? Como exatamente meu pensamento e minha prática estavam, ou não, em diálogo com o que Glissant propunha naquela época? Claro, o pensamento dela tem uma trajetória muito mais longa, mas para mim foi interessante ouvir como ela fez esse exercício mental de retorno.

JC: Sim, essa ideia de retorno é importante para ela fisicamente, mas também discursivamente, pois ela também se interessa por essas contingências, tanto reais quanto imaginadas. Então, é como “Onde eu estava nos anos 90? Onde eu estava naquele momento? O que eu estava lendo? Deixe eu voltar ao que eu estava lendo.” Como isso se relacionava ao pensamento sobre sua própria formação discursiva em determinado momento? E como isso poderia informar uma nova produção neste momento atual? Existem esses tipos de atrasos, tanto reais quanto imaginados, que criam diferentes tipos de condições e possibilidades no presente, sempre informados pelo passado.

Quero evocar essa ideia de presença e ausência, que acho tão fundamental no trabalho dela, porque Renée está sempre presente, mas ao mesmo tempo é incrivelmente retraída ou meio que ausente. Por exemplo, nessas obras ao nosso redor, ela está falando conosco, mas através das palavras de outros, como uma espécie de ventríloqua, através de citações e da seleção fragmentada de vozes diferentes, reenunciando elas no cômodo, mas por virtude, claro, de suas próprias afinidades com esses textos, suas próprias afinidades com essas palavras.

Essa ideia de ler, selecionar e citar é um elemento do “estilo” dela, um elemento da sua sensibilidade que é rearticulado, eu diria, através dessas palavras distantes de outros. Nesta variação em particular, e acho que é bastante bonita, nós conseguimos perceber a voz dela, quase um espectro de Renée Green, através da sua peça sonora *Vanished Gardens* (2004); ela não está tocando agora, porque estamos tendo esta conversa, mas essa obra tem esse efeito duplo de fazer uma ponte entre interior e

exterior; essa é minha própria projeção pelo pouco tempo que passei no Brasil, mas sinto que a arquitetura daqui é sempre de alguma forma tanto interior quanto exterior, que há uma relação real entre o que está fora e o que está dentro. E sinto que ela foi muito sensível na sua reapresentação da peça *Vanished Gardens*, onde ela sussurra os nomes de todos esses jardins que desapareceram. Isso se torna um espectro por toda a exposição, semelhante a quando você entra no espaço, ouvindo essa ideia de “começar de novo, começar de novo”, dita por seu irmão, e então, lendo os anos e as mesmas palavras no Space Poem, vendo isso como a última obra da sala. Existem esses ecos, essas reverberações, tanto sonoras quanto textuais, que acho interessantes em termos da ideia de iteração, mas também, dessa noção de que Renée está sempre presente, mas ambivalente e um pouco afastada; há também uma sensação de real sensibilidade e sensualidade nas formas como ela aparece.

TdPS: Você acha que ela trabalha com noções de intimidade, proximidade?

JC: Ah, totalmente. Sim.

TdPS: Sim? Como?

JC: É interessante, porque sinto que o trabalho é incrivelmente íntimo e acho que para ela, uma forma de contato com o Brasil foi ler esse livro do Caetano. Isso também é uma forma de contato íntimo para ela, acho que um contato material com essa pessoa, com essa figura, com suas relações, com essa rede discursiva, com esse mundo estético, com essas possibilidades. Acho que há uma intimidade que ela vê, um contato, uma possibilidade de contato à distância, e que há algo sensual e íntimo em se aproximar de algo, uma pessoa, uma ideia, um lugar, pela virtude dos seus vestígios materiais, sua cultura material e sua palpabilidade, em termos da página e assim por diante. É incrivelmente sensual, mas não necessariamente por uma evocação do corpo ou proximidade física, de dois corpos tocando, esse tipo de proximidade, ou mesmo estar na mesma sala, mas uma proximidade em termos de sentidos projetados de desejo e uma possibilidade de contato, mesmo que seja via a interface de um objeto ou uma interface discursiva.

Bem, talvez esse seja um bom momento para abrir para perguntas. Sinto que há um número infinito de coisas para discutir nessas obras, mas estamos muito curiosos para saber se alguém aqui tem perguntas, comentários, declarações?

TdPS: Sim, especialmente porque nessa circunstância o que estamos tentando fazer é falar sobre o trabalho, não apresentar ou introduzir o trabalho; sobretudo, somos duas pessoas que vêm de perspectivas

diferentes e olham e acessam o trabalho a partir de contextos diversos; em vez de uma palestra, definitivamente não estamos tentando isso, esperamos que isso seja mais um aquecimento, então talvez possamos abrir um pouco.

Público 1: Gostaria que vocês falassem um pouco mais sobre a importância do som no trabalho de Renée, mas também a relação do som com a arquitetura desta casa, da forma como vocês veem isso.

JC: Como eu estava dizendo, acho que neste caso há uma qualidade espectral no som, esse vazamento de som quase intencional. Você ouve algo antes de vê-lo, é recebido pelo som. O som, claro, é descorporificado. Existem vozes, mas elas não têm lastro. Talvez não saibamos que é Derrick Green falando conosco, isso podemos descobrir depois. Então, novamente, há essa ideia de revelação parcial que ganha um pouco mais de substância ou um pouco mais de ancoragem, ou ligação, em outras formas midiáticas que você vai encontrar depois. Acho que o som para Renée é um elemento de atração. É algo que pode te coreografar, que te atrai. Modula seu corpo e suas expectativas; existe algo dobrando a esquina. Tem uma relação com os fluxos dos corpos. Acho que ela pensa muito nisso, em termos de som como estratégia, uma estratégia espacial. Além, claro, do conteúdo do trabalho em si, que quase sempre já está remediado em uma forma diferente também. Nunca é só o som, é sempre como se o som estivesse relacionado a outro corpo também, outro meio, outro modo de articular aquele conceito ou ideia. Há um sentido de fugacidade, eu diria.

Público 2 (João Fernandes): Acho que é algo bastante relevante a apresentação desta exposição no Brasil, pois ela olha para uma geração de artistas que reabriu a caixa da arte conceitual e reinventou as formas de fazer arte conceitual, alinhando-a com os temas e as ideias da própria geração. De certa forma, com essa geração não havia a ideia de uma vanguarda como existia nos anos 60 e 70 no movimento da arte conceitual, mas havia uma nova maneira de abordar a linguagem, o espaço e a arquitetura, não querendo fazer uma tabula rasa do passado, mas usando a história e o passado como uma nova forma de fazer arte.

E é muito curioso, porque no Brasil, mesmo que tenham ocorrido alguns dos capítulos mais radicais de experimentos conceituais na arte brasileira no passado, estes são pouco reconhecidos hoje. Por exemplo, a geração de Hélio Oiticica, Clark ou Pape é mais popular em termos de abstração do que em termos dos desafios conceituais que trouxeram para o campo da arte. E isso gerou uma espécie de maneirismo. E o que é muito curioso é a forma como Renée resiste a esse maneirismo, porque ela foi testemunha desse maneirismo, incluindo a maneira como o mercado de arte apropriou a linguagem dessas práticas. E por

isso é tão grande a persistência e coerência do trabalho dela, e porque é tão importante apresentá-lo e discuti-lo em um país como o Brasil, com sua própria história, mas também com uma forma diferente de interpretar essa história; você mencionou a relevância de *Verdade Tropical* para Renée, mas quando ela esteve aqui em março, estávamos discutindo a necessidade de uma nova bibliografia a respeito do conhecimento do que aconteceu no Brasil. Porque o que aconteceu no Brasil, com a história dos quilombos, por exemplo, em termos das ideias independentes e radicais de sociedade desenvolvidas pelas culturas negras brasileiras, que sobreviveram no país ao longo de cinco séculos de genocídio, é algo muito peculiar, até diferente da história da presença negra nos Estados Unidos. Há um ramo comum, mas há também ramos radicais; esses estão distantes, segundo a história do colonialismo, mas há essa corrente de pensamento radical, e por isso acho que seria muito interessante reabrir essa caixa, abrir a discussão onde a linguagem conceitual, quando o uso da linguagem na arte, pode também ser rediscutido em um país onde, talvez, a arte conceitual tenha começado com Mestre Didi, por exemplo.

TdPS: Ontem, quando estávamos falando sobre *Verdade Tropical*, falamos sobre Caetano, e também discutimos como a imagem dele é, claro, uma imagem particular do Brasil, tão importante ou autêntica quanto várias outras imagens – mas que também pertence a outro momento. Digamos que é uma imagem que talvez pertença ao século XX. Dizer que pertence ao século XX não significa que não seja mais verdadeira ou autêntica, mas que pertence a um momento diferente. Também é bastante revelador que, no encontro da Renée com a linguagem, com a cultura pop ou cultura popular no Brasil, esse tenha sido um dos seus pontos de entrada. Isso cria um caminho muito específico para ela encontrar ou pensar sobre as artes e a cultura produzidas nesse território. É bastante revelador, mas novamente, em um certo sentido, essa conversa está se tornando mais sobre linguagem do que eu imaginava antes. Porque quando você fala sobre textos radicais negros ou tradições radicais negras no Brasil, eles estavam sendo produzidos ou articulados ao mesmo tempo que outros artistas da geração do Caetano Veloso, mas ainda não foram devidamente traduzidos para o inglês.. Essa é uma outra conversa. O que Renée conseguiu acessar – esse texto é relativamente recente, tem cerca de 20 anos – ela conseguiu acessá-lo por meio das possibilidades de tradução. E isso vai direto ao que você mencionou que discutiu com ela, a necessidade de encontrar uma nova bibliografia. Mas essa bibliografia já existe, é mais uma questão de como torná-la acessível em diferentes línguas ou em diferentes fontes, por assim dizer.

JC: Você colocou muita coisa aí que acho que ressoa bastante. Por um lado, sim, desde o começo a Renée vem retornando aos anos 60 e 70

como algo longe de estar esgotado, longe de sequer ser compreendido. Acho que boa parte desse retorno é um ato de redescoberta, mas também, uma reanimação e um questionamento, mantendo o terreno fértil, não deixá-lo se cimentar no que diz respeito à nossa compreensão imaginada sobre aquele período, com ou sem nostalgia. Mas essa ideia de, digamos, Caetano Veloso ser uma figura do século XX, não do século XXI, acho que é verdadeira. E para Renée provavelmente também seria. Mas ela também se interessa no que significa então pensar um objeto histórico, esse livro, essa ideia, essa noção dessa pessoa particular em um tempo particular, essa radicalidade particular. Quais condições ou possibilidade existiam naquele momento, ou, o que pode ser compreendido através desse texto, através desse objeto? E o que isso significa hoje? O que significa em relação às possibilidades de radicalidade hoje? Acho que essa ideia de retorno como proposição no presente, tanto essa ideia de que aquele momento particular não está fixo ou compreendido, mas também, em termos de quem foram os agentes naquela história, não deixando a história se solidificar, por assim dizer, permitindo que seja uma provocação, é algo realmente essencial para o trabalho dela. O conceitualismo, ou pelo menos a arte conceitual ocidental, foi incrivelmente formativo para ela, já na graduação; ela estudou na Wesleyan University no final dos anos 70 e se formou no início dos anos 80; seus primeiros escritos publicados foram ainda na graduação, relacionados a uma exposição sobre a coleção do artista Sol LeWitt. Ela escreveu pequenos ensaios, ainda muito jovem, sobre Lawrence Weiner, Adrian Piper e Sylvia Plimack Mangold. Então, essa vertente tem sido um interesse duradouro em seu trabalho. Em relação ao que o Thiago disse antes sobre Renée retornando a períodos de tempo sobre os quais ela estava lendo, ela constantemente retorna a esse momento, pensando sobre sua própria formação intelectual; quais foram as condições para a formação do conhecimento que ela herdou? Como ela metabolizou, remetabolizou e rearticulou isso em vários espaços e contextos que passaram a ampliar seus pontos de referência e sua compreensão desse momento muito fértil dos anos 60 e 70.

Como você estava dizendo, ela fez parte de uma geração de artistas nos anos 1990 que foram tecnicamente a primeira geração a herdar a arte conceitual como um movimento histórico. Essa ideia de historicização ou periodização é algo que ela também questiona, tanto em termos de algo produtivo na medida em que indexa e cria estruturas de conhecimento e entendimento sobre como a história é construída, mas também, a própria ficção, ou artificialidade, do exercício da história em primeiro lugar. Questionando, como você dizia, quem foram as figuras intelectuais nos anos 60 no Brasil? O que significa quando começamos a depender de um olhar retrospectivo? Ela está constantemente rompendo no presente e nos fazendo entender que estamos pensando retrospectivamente, o que é sempre uma memória falha, e como isso esbarra nas ideias de registro público ou memória pública.

Público 3 (Gisela Domschke): Penso que, na época da sua graduação, ela era bastante próxima de Edward Said e sua ideia de “começos” – ou seja, o que se herda e como se avança a partir disso, certo? Vou ler um breve trecho de Said, o crítico literário palestino, porque acredito que ele toca em algo sobre o qual deveríamos estar refletindo neste momento: “Se há alguma reivindicação especialmente urgente a ser feita pela crítica, é essa reexperiência constante do começo e do recomeço, cuja força é a de estimular uma atividade autoconsciente e situada.” Você poderia comentar a relação da Renée com o pensamento de Said?

JC: Eu acho que “começar de novo, começar de novo”, que em si é um eco, é reverberado ao longo dessa exposição e de sua prática; essa ideia mesma de reiteração, recursividade e retorno é uma jogada produtiva. Acho que é uma estratégia operativa no trabalho, uma metodologia. É uma forma de existir no mundo. É uma política por si só. Acho que vemos isso neste trabalho, *Space Poem #10 (Anos & depois)*, que cria a aparência de uma linha do tempo contínua com os anos numerados, mas que é rompida por essa ideia de “depois”, todos esses versos dos poemas de Muriel Rukeyser que começam com a palavra “depois”. Então, está sempre criando essas contingências de um momento, e depois, algo mais começa. A ideia de começar, mas também de sempre começar de novo; entender que o tempo não é linear e que a produtividade também não é linear, ou essa ideia de que o trabalho nunca está concluído, que estamos sempre começando, que está sempre se desdobrando. Também acho que é uma provocação, começar de novo, continuar a reiterar, recalibrar, replanejar, reconfigurar, recontextualizar, reanimar, todos esses “re-s”; isso está até no nome dela, Renée, que também significa renascer. Então, isso está bem enraizado, eu acho, em seu próprio DNA. E acho que isso é algo do trabalho dela que todos podemos incorporar nas nossas práticas diárias.

Público 4 (Pedro Zylbersztajn): Queria voltar àquela questão de intimidade e proximidade, mas também lembrar a todos que o nome da exposição é “Aproxime-se: Perceptos”; eu acho que o título traz muitas coisas para a experiência da mostra, o que ela convida as pessoas a vivenciarem na exposição, que é esse ato de aproximação e reavaliação das estruturas da linguagem, das estruturas da arquitetura. Acho que essa exposição trabalha muito bem essas ideias.

Falando sobre tradução, e isso tem estado muito na minha cabeça, na prática da Renée existe essa tensão entre rigor e ambiguidade, um convite à aproximação que também permite a leitura equivocada. E isso não é algo ruim de forma alguma, pelo contrário. Também tenho pensado nesse termo que ela usa em suas aulas, que é “engajamentos discrepantes”, em referência a Nathaniel Mackey, e acho que a relação dela com a tradução é um engajamento discrepante. Quais são as disjunções que podem acontecer nessa ação? Dá para ver muito isso

nesta exposição, com o espelhamento dos banners, você percebe onde as coisas escapam, onde não há correspondência total. Um bom exemplo disso para mim é a palavra “wilderness”, que é traduzida como “deserto” em português; isso já é um efeito discrepante da tradução do espanhol de Borges para o inglês, para começar... Existem muitos desses pequenos nós ao longo da exposição, basta “aproximar-se” para se envolver com eles.

JC: Isso é lindo. Essas falhas e disjunções, esses momentos e fragmentações... Acho que ela os mobiliza, ela cria o espaço onde as coisas podem acontecer ao pegar fragmentos desde o início, permitindo que se tornem algo que flutua no espaço para que possamos nos relacionar com eles e reancorá-los para nós mesmos. Essa ideia de “se aproximar” já é sempre um convite, mas talvez um convite para aquele espaço intersticial entre fidelidade e aproximação.

Jordan Carter, curador e co-chefe de departamento, Dia Art Foundation, Nova York.

Thiago de Paula Souza, curador e educador. Co-curador da 36ª Bienal de Arte de São Paulo e do 38º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP.

Conversation between Jordan Carter and Thiago de Paula Souza
auroras, São Paulo, November 30, 2024.

Jordan Carter: It's exciting to be able to talk about Renée's work with Thiago in the context of this remarkable exhibition. Renée's work is incredibly site-sensitive, she's always thinking about her work in relationship to a particular place in which it's being shown, both the history of that site and its geographic coordinates, but also, the architectural conditions of that particular space; instead of imposing her work on a setting, she's always working with the setting, in conversation with, and in relation to, all of its various architectural accents and features, which become part of the work, while her work also becomes part of the architecture. This is particularly palpable in this exhibition, as it feels like many of these works could have always been already here. The works relate to Brazil, but they also articulate the space of the architecture.

A little bit of historical background on Renée and her work in relationship to architecture and site: she's very much informed by histories of site specificity, coming out of conceptual art of the 1960s and '70s, artists like Robert Smithson and his notions of the site and the non-site, these ideas about works that can only exist in the place in which they're made. Renée, however, has advanced that idea, or distributed that idea, in what I would refer to as a diasporic politics of site specificity. She always makes work, whether it's the reconfiguration of an existing work or a new work, in relationship to a site. She believes that site specificity is accretive and that the work gains and grows in its meaning as it translates itself in various architectural spaces, cultural contexts and so forth. So, the works' meaning is always in relation, there's always a larger circulation, a larger constellation, as it carries its prior meaning with it.

To speak about what this means: in 2015, for instance, Renée did an exhibition at the Schindler House in Los Angeles. And she made these letterpresses which are over here, *A Manifesto: A Program* (2015) and *Space Architecture* (2015), which are referencing Schindler's relationship to modern architecture. One of the things he gets at is how paramount space is as a material for modern architecture, that for architects, their primary medium is space. In many ways, I think that's also true of Renée, that she articulates space not with, say, concrete walls, but with these textile banners or through the flows of moving images through screens, but

also, with these decor-like installations that we see in the library, which, through their use of domestic trappings almost feel like they've always been part of the space, as I was mentioning. She's really implicating us in this mise-en-scène, which is a strategy and a phrase that she often uses in relationship to her work, making the viewer a participant in an unfolding drama, an investigator in this space, trying to understand the relationships that she's forming and where she might be coming from – all the various references she's using – but also, how we're coming to them, which is all part of the production of the meaning of the work in real time. There is this stage-like quality as the entire architecture is transformed into this interior scene that we're all a part of.

There are many other ways to continue talking about this particular topic and its various registers in this exhibition, but maybe to open it up, I'm curious to hear from Thiago, who I know has engaged with the work previously. I'd like to ask you how you came to Renée Green's work and what different perceptions do you have now, encountering it in the context of this particular house, but also, in the context of Brazil more broadly.

Thiago de Paula Souza: I guess the first moment when I really encountered Renée's work was three years ago, in Berlin, with her survey exhibition at KW, "Inevitable Distances." I think it was her first big exhibition in that city after a while, perhaps the first time that a new generation was encountering her work in Berlin. One of the things that lingered from that encounter, that stayed in my mind back then, was wondering how her work could be presented in Brazil. Because the work is so much about language, it is so text-based, in a certain sense, and that was the first thing that touched me: how could this work be presented in a context, or in a country, where it wouldn't work in English, where the encounter with those pieces wouldn't make sense because of the language difference.

At that moment, I wasn't aware of her interest in Brazil, nor about the time she had spent in Portugal. I didn't even know that Derrick Green was her brother, and I think it was interesting not knowing these details at that moment. So, when I heard that she was going to have an exhibition at auroras, when Ricardo Kugelmas told me in an opening, "We are preparing an exhibition with Renée in São Paulo," I remembered thinking immediately, "But how are they going to do this? It's going to be so based on translation. How exactly will she engage with the architecture, this very specific modern architecture here in São Paulo, how will she embrace it?" And yesterday, when Jordan and I quickly met in this exhibition, I mentioned that, for me, the way that the works are presented here feels that they create a very smooth choreography, they feel like they belong to the space. I mean, you don't properly see a strong rupture, or you don't see something that seems to be completely disconnected from the house's

infrastructure. Maybe we can talk about this later, what does it mean when you encounter a work, or when you encounter an exhibition in which everything flows smoothly?

That was my first take, my entry point to her practice and encountering her practice again here; continuing the conversation about language and translation, I don't know if you're all familiar, but Renée spent some time reading Caetano Veloso's book *Verdade Tropical*. While reading it, she was fascinated with how Caetano would present some names from pop culture, especially US American Black, or US American musicians or artists, and how these people were fundamental to his thinking, to the way he would understand how to create an aesthetic form. She was reading the book, but at the same time, she would also take notes and create a parallel index. The book also had its own index, but Renée was also creating her own personal index, which is referenced in her work *Relations* (2009), which we can see by the entrance. And now, I'd like to ask you, Jordan, how did you encounter Renée's work here, in this context, in this translated version of the works?

JC: I think translation is a key concept, or even, a key methodology, in Renée's work. Maybe not literally, in terms of linguistic translation, though often that's the case, but also, in terms of the translation of a work into a new context, a reconfiguration of the work for a particular space and time. Of course, the Space Poems at auroras were translated for this context into Portuguese. That's one element of translation. But there's another element in which the work, as I was saying before, gains a new set of meanings and relations; there's a sense of site-serendipity, I would call it, because for me, coming here and spending time with the exhibition was important, as time is also part of Renée's practice; she doesn't just do an exhibition to simply show works or put them in a place; she usually travels and spends a considerable amount of time and duration to understand a place and to have her own embodied relationship to it, to be with the space and to sense it.

During her time in auroras, she learned that this building was built by Gian Carlo Gasperini between 1957 and 1959 – 1959 serendipitously coinciding with her date of birth. That, of course, adds a whole different layer of meaning to *Space Poem #10 (Anos & depois)*, which is dated 2024 because it's a new iteration in Portuguese, but the "original" piece, *Space Poem #5 (Years & Afters)* was actually made in 2015, again, for the Schindler House; these Space Poems are mapping all these years, which begin in 1887, the birthdate of Rudolf M. Schindler, and extend into his death in 1958; and the next date is 1959. So, 1959 has now a different relationship to this site, but also brings Renée back into the picture again. I always am fascinated with these extra layers.

When I came to see this exhibition, I was thinking about how the work could be seen differently in this space, thinking about how Renée might have seen the work differently in this house. As you may have noticed, her work is very capacious in terms of the amount of information and the number of references, but it doesn't necessarily give itself away either. There's no singular takeaway or fixed meaning that makes one think, "OK, now I get this." Rather, her work is always an invitation, or an interface, to understand a broader set of possibilities of your relationship with the thing you're looking at, the space that you're in, and the histories that might have informed it, as well as your own way of thinking. So much of the work is about memory, and in that regard, also about an idea of return: returning to certain figures, returning to certain sites or places. This idea of return doesn't necessarily need to be in relation to a narrative timeline, because in many ways, Renée's relationship to Brazil and to this exhibition was almost presaged or inevitable. Renée talks a lot about this idea of inevitable distances. A lot of her work has to do with distance, but also, contact. In a way, via her brother and her personal relationships to Brazil, her own fascinations with Brazil from a young age, her interest in Neoconcrete artists like Lygia Clark and Hélio Oiticica, which I could speak about a bit more later, informs some of the work she's been doing for her Dia Beacon exhibition next year.

All these various touchpoints – whether it's Caetano Veloso and the idea of the index, or the transamerican flows of music, popular culture, and the African diaspora – populate the relationship to this particular space, but never stating it. The work has this sense of ambivalence, in the sense of calling into our minds all these histories of violence and colonialism and the transatlantic slave trade, but doing so, in a way, via this décor, with upholstered furniture and wallpaper that fade into the existing architecture, speaking to the innocuous ways in which all of these horrific histories are still so resonant in the present, hiding in plain sight; the work is asking us to look deeper, to look more closely, to think about the index: What am I reading, what does all of this actually reference, and why is it being referenced? It allows us to think about the various architectures of knowledge production – linguistic, physical, and otherwise.

One of the themes that are core to the project that I'm currently working on with Renée for next year at Dia Beacon is her relationship to color, which for her, is partially informed by her relationship to Brazil; I'm thinking about the use of very vibrant colors and textiles in the work of, say, Hélio Oiticica with his *Parangolés*, or, thinking about these inhabitable sculptural forms that Renée created while thinking about Lygia Clark and her *Bichos*, Renée's *Media Bichos* (2011-13); this is, rearrangeable structures allowing interaction, but also, thinking about the idea that a form is never fixed, as the structures have hinges that can allow them to take on new shapes; I think this relates so much to how Renée thinks

about her own work as a recombinant structure, an iterable structure, but also, how she thinks about identity as something that is constantly in development, in motion, and in relation.

I'd be curious to see if any of these references, in terms of the chromatic intensities, resonate with you.

TdPS: When you asked me yesterday if I saw this chromatic reference, I said that I didn't. I mean, color wasn't the first element that caught my eye. I would say that language was the first one; it overwhelmed me, it really caught my attention how she had managed to find a smooth transition from one language to another, or maybe not exactly a transition, but rather a mirroring between both languages. I guess she's quite familiar with Portuguese, but she doesn't speak it fluently. I think it was an exercise trying to mirror how she could use language as a tool. But I'd like to go back to our conversation about relations and to recurring methods, how some things keep reappearing in her work, almost like a loop, although I don't think she uses this term; she had a beautiful conversation with Pedro Zylberstajn a few weeks ago, and she put it in a very beautiful way.

JC: I like this idea of the mirroring, because it is a beautiful spatial and formal decision in the library, to have both the English version of this new Space Poem, *Space Poem #11 (The Equator Has Moved)* (2024), in direct dialogue with its Portuguese translation, *Space Poem #12 (O Equador se moveu)* (2024), to the sense of simultaneously looking at the English version while looking at the Portuguese one. I don't speak or read Portuguese, so there's a sense of suspension of disbelief if this is actually the translation or not, but also, this idea of these subtle differences and gaps, the slippages, the spaces in between these distances and what does that do in terms of our comprehension, our understanding of this idea that we're literally translating as we move our heads left and right; our bodies are perceiving and performing this act of translation, whether it's literal as you read it, or whether if it's imagined in my own projection.

And again, this idea of color, I'm creating these chromatic relationships that may or may not be there. I think a lot of Renée's relationship to certain sites – including Brazil, as imagined or projected – suggests she's interested in how we see our relationship to spaces and to places we have not necessarily been to. How are those formed? Oftentimes it's through books, through literature, which we can see in many of the moving image works here. She uses books as interfaces, as portals to transport herself into different places, to have different perceptions of places she has not necessarily been in, to understand those cultural contexts better. This idea of iteration is a core principle in her practice. The work is deeply recursive. She's constantly looking back in order to make new work.

A good example of this is her work *Commemorative Toile* (1992-93); just

to give a bit of background about it, this is a piece which she's returned to over the course of 35 years now. She first began the conception of this work by using toile de Jouy in 1991, when she was doing a residency in Clisson, France; where she was staying, she noticed this furniture upholstered with toile and began to think about it and wonder about the history of this material, wondering about these bucolic vignettes, this very idyllic scenery on the fabric.

She began to research and understand that the toile was originally produced and imported from Southeast Asia in the 17th century and that it later became a textile materially implicated in the transatlantic slave trade – both within France and through its colonial operations in the Caribbean. She originally made an installation as the culmination of that residency that used toile, but just a regular toile de Jouy, that one could find in stores. Later, she returned to this idea when she had the opportunity to do a residency at the Fabric Workshop in Philadelphia, and that's when she first made her *Commemorative Toile* (between 1992 and 1993), in which she imbued these horrific scenes of slavery and slave uprisings, including the Haitian Revolution, into the fabric, subtly. Since then, she has redeployed this fabric in multimedia installations, including shop windows. The *Commemorative Toile* toured Europe and the Americas, and it has occupied architecture, furniture, and even bodies. So, it has had its own diasporic lifespan and has now found its way into Brazil. It is actually the first time it is presented here, and speaking to this idea of her relationship to site specificity, because of the modernist architectural origins of this building, she decided that rather than using period furniture, say 18th century furniture, she would be using mid-20th century furniture, but not a Lina Bo Bardi classic, or anything so specific or recognizable. This is a more ambivalent or ambiguous idea: she upholstered any type of mid-20th century furniture that could occupy any of our homes, potentially.

This is just an example to emphasize how much of Renée's work has its own specific genealogies and version histories. She's very interested in this idea of genealogy, of how things always have an origin, and how these origins can also have ruptures and can create continuities, but also, something that is actually a complete pivot, if you will, something that creates a different sort of possibility or a different trajectory within the work.

TdPS: It was interesting when you said that she has been looking at all these works trying to reimagine how to re-present them here. In her conversation with Pedro, she mentioned that she was only able to read Glissant recently, well, not exactly recently, but that Glissant's *Poetics of Relation* had only been translated into English in the late 1990s, although it was published in French in the late '80s; she mentioned that those writings reached her perhaps ten years later. And when she encountered

that material, the first thing she did was to ask herself: “What was I doing in the late ’90s? How exactly was, or wasn’t, my thinking and my practice in conversation with what Glissant was proposing then?” Of course, her thinking travels much longer, but it was interesting for me to hear how she did this mental exercise of returning.

JC: Yes, this idea of return is important to her physically, but also discursively, as she’s interested in these contingencies, both real and imagined. So, it’s like, “Where was I in the ’90s? Where was I in that moment? What was I reading? Let me return to what I was reading.” How did that relate to the thinking about her own discursive formation in any given moment? And, how might that inform a new production in this current moment? There are these sorts of delays, both real and imagined, that set up different kinds of conditions and possibilities in the present, always informed by the past.

I want to evoke this idea of presence and absence, which I think is so fundamental in her work, because Renée is always present, but she’s also incredibly withdrawn or sort of not-there. For instance, in these works that are around us, she’s speaking to us, but through the words of others, sort of ventriloquizing through citation, through fragmented excerpting of particular voices, re-annunciating them in the room, but by virtue, of course, of her own affinities to these texts, her own affinities to these words.

This idea of reading and selecting and citing, that’s an element of her own “style,” an element of her own sensibility that is rearticulated, I would say, through these distant words of others. In this particular iteration, and I think it’s quite beautiful, we do get her voice, almost this specter of Renée Green, through her audio piece *Vanished Gardens* (2004); it’s not on right now, because we’re having this conversation, but this piece has this double effect of bridging the indoors and the outdoors; this is my own projection for my very little time spent in Brazil, but the architecture here I feel like is always somehow both interior and exterior, that there’s a real relationship between the outdoors and the indoors. And I feel that she’s been so sensitive in her redeployment of the *Vanished Gardens* piece, where she’s whispering the names of all these gardens that have vanished. It becomes this specter in the entire exhibition, similar to when you’re entering the space, hearing this idea of “begin again, begin again,” as spoken by her brother, and then, reading the years and the same words in the Space Poem, to see it as the last work in this room. There are these echoes, these reverberations, both sonically and textually, that I think are interesting both in terms of the idea of iteration, but also, in terms of this idea in which Renée is always present, but ambivalent and a bit removed; there’s also this sense of real sensitivity and sensuality in the ways in which she does show up.

TdPS: Do you think she works with the notions of intimacy, proximity?

JC: Oh, totally. Yes.

TdPS: Yes? How so?

JC: It’s interesting, because I feel like the work is incredibly intimate and I think that, for her, one idea of making contact with Brazil was to read this book by Caetano. That’s also a way of making intimate contact for her, I think a material contact with this person, with this figure, with his relations, with that discursive network, with that aesthetic world, with those possibilities. I think there’s an intimacy that she sees, a contact, a possibility of contact at a remove, and that there’s something sensual and intimate about becoming closer to a thing, a person, an idea, a place, by virtue of its material remnants, its material culture, and its tactility, in terms of the page and so forth. It’s incredibly sensual, but it’s not necessarily because of an evocation of the body or a proximity in terms of the physical, of two bodies touching, that type of proximity, or even being in the same room, but a proximity in terms of projected senses of desire and a possibility of contact, even if through an object interface or a discursive interface.

Well, maybe this is a good moment to open it up to questions. I feel like there’s an infinite number of things to discuss in these works, but we’re very curious to hear if anyone here has any questions, comments, statements?

TdPS: Yes, especially because in these circumstances what we’re trying to do is to talk about the work, not to present or introduce the work; mostly, we are two people who come from two different perspectives and look and access the work from different contexts; rather than a lecture, we’re definitely not trying to do that, we hope this is more like a warm up, so perhaps we can open it up a bit.

Audience 1: I would like you to talk a little bit more about the importance of the sound in Renée’s work, but also, the relation of the sound with the architecture of this house in the ways you see it.

JC: As I was just saying, I think in this instance there is a spectral quality to the sound, this almost intentional sound bleed. You hear something before you see it, you’re welcomed by sound. Sound is of course disembodied. There are voices, but they’re untethered. We may not know that it’s Derrick Green speaking to us, we might learn that later. So, again, there’s this idea of a partial reveal that gains a little bit more of a substance or a bit more of an anchoring, or a tethering, in other media forms that you’ll encounter later. I think sound for Renée is an element of allure. It’s something that can choreograph you, that brings you in. It modulates your body and your expectations, something gets around the corner. It has a relationship to the flows of bodies. I think she thinks a lot about this, in terms of thinking about sound as a strategy, a spatial strategy. In addition to, of course, the

content of the work itself, which is almost always already re-mediated into a different form as well. It's never just the sound, it's always as if the sound is somehow related to another body as well, another medium, another mode of articulating that concept or idea. There's a sense of its fugitivity in that regard, I would say.

Audience 2 (João Fernandes): I think it's very relevant, the presentation of this exhibition in Brazil, as it looks to a generation of artists who reopened the box of conceptual art and reinvented ways of doing conceptual art, tuning it with the subjects and with the ideas from their own generation. In some way, with this generation there wasn't this idea of an avant-garde as it existed in the 1960s and '70s movement of conceptual art, but there was a new way to address language, space, and architecture, not wanting to do a tabula rasa from the past, but using history and the past as a new way of doing art.

And it's very curious, because in Brazil, even if there were some of the most radical chapters of conceptual experiments happening in Brazilian art in the past, these are very little recognized today. For example, the generation of Hélio Oiticica or Clark or Pape are more popular in terms of abstraction than in terms of the conceptual challenges they brought into the art field. And this originated a sort of mannerism. And what is very curious is the way that Renée resists this mannerism, because she's witnessed it, including how the art market has appropriated the language of those earlier practices. And this is why the persistence and the coherence of her work are so remarkable and why it is so important to present and discuss it in a country like Brazil, with its own history, but also, with a different way to interpret this history; you were mentioning the relevance of *Verdade Tropical* to Renée, but when she was here in March, we were discussing about the need for a new bibliography in relation to knowledge of what happened in Brazil. Because what happened in Brazil, with the history of the Quilombos, for example, in terms of independent and radical ideas of society developed by Brazilian Black cultures, surviving in Brazil through five centuries of genocide, it's very peculiar, even different than the history of the Black presence in the United States. There is a common branch, but there are also radical branches; these are far away, according to the history of colonialism, but there's this stream of radical thought, and this is why I think I'd be very curious to reopen the box, to open the discussion where conceptual language, when the use of the language in art, can also be re-discussed in a country where, maybe, conceptual art started with Mestre Didi, for example.

TdPS: Yesterday, when we were talking about *Verdade Tropical*, we talked about Caetano, and we also discussed how his is, of course, a particular image of Brazil, just as important or as authentic as several other images – but one that also belongs to another moment. Let's say it's an image that

belongs perhaps to the 20th century. Saying that it belongs to the 20th century doesn't mean it's no longer true or authentic, but that it belongs to a different moment. It's also quite telling that in Renée's encounter with language, with pop culture or popular culture in Brazil, this was one of her entry points. It creates a very specific path for her to encounter or to think about the arts and culture produced in this territory. It's quite telling, but again, in a certain sense, this conversation is becoming more about language than I initially imagined. Because when you talk about Black radical texts or Black radical traditions in Brazil, these were being produced or articulated at the same time as other artists from Caetano Veloso's generation, but these haven't been properly translated into English. This is another conversation. What Renée was able to access, this text is quite recent, it's like 20 years old, she was able to access it through the possibilities of translation. And this goes directly to what you mentioned you had discussed with her: the necessity of encountering a new bibliography. But this bibliography already exists, it's more about how to make it accessible in different languages or in different sources, let's say.

JC: You put a lot out there that I think is very resonant. For one, yes, Renée, from the very beginning, has been returning to the 1960s and the '70s as something that is far from exhausted, far from even being understood. I think that a lot of this act of return is an unearthing, but also, a reanimation and a questioning, keeping the ground fertile, not letting it cement our imagined understandings of what that period was, in terms of nostalgia and otherwise. But this idea of, say, Caetano Veloso being a figure of the 20th century, not of the 21st century, I think is true. And for Renée would probably be true as well. But she's also interested in what does it mean then to think about an object of history, this book, this idea, this notion of this particular person at this particular time, this particular radicality. What sort of conditions of possibilities were there at that moment, or, what can be understood through this text, through this object? And what does it mean today? What does it mean in relation to what are the possibilities for radicality today? I think this idea of return as a proposition in the present, both this idea of that particular moment not being fixed or understood, but also, in terms of who the players were in that history, not allowing history to cement, if you will, allowing it to be a provocation, is really essential to her work. Conceptualism, or at least Western conceptual art, was incredibly formative for her, as early as her undergraduate years; she studied at Wesleyan University in the late 1970s and graduated in the early '80s; her first published writings were as an undergraduate, in relation to an exhibition about the artist Sol LeWitt's collection. She penned short essays, at that young age, on Lawrence Weiner, Adrian Piper, and Sylvia Plimack Mangold. So, this strand has been an enduring interest in her work. In terms of what Thiago was saying earlier about Renée returning to periods of time of which she was reading about, she's constantly been returning to that moment, thinking about her own intellectual

formation; What were the conditions for the formation of the knowledge she inherited? How she's metabolized, re-metabolized and re-articulated this in various spaces and contexts has broadened her reference points and her understandings of this very generative moment of the 1960s and '70s.

As you were saying, she was part of a generation of artists in the 1990s, who were technically the first generation of artists to inherit conceptual art as a historical movement. This idea of historicization or periodization is something she also questions, both in terms of something that's productive in the sense of indexing and creating structures of knowledge and understanding about how history is constructed, but also, the very fiction, or the artificiality, of the exercise of history in the first place. Questioning, as you were saying, Who were the intellectual figures in the 1960s in Brazil? What does this even mean when we begin to rely on a retrospective gaze? She's constantly rupturing in the present and making us understand that we're thinking retrospectively, which is always a flawed memory, and how that rubs up against ideas of public record or public recollection.

Audience 3 (Gisela Domschke): I think that at the time of her graduation she was quite close to Edward Said's idea of beginnings – that is, What do you inherit and how do you move forward, right? I'll read a short excerpt from Said, the Palestinian literary critic, because I believe it speaks to something we should be reflecting on at this moment: "If there is some especially urgent claim to be made for criticism, it is in that constant re-experiencing of beginning and beginning again, whose force is to stimulate self-conscious and situated activity." Could you comment on Renée's relation to Said's thought?

JC: I think that "begin again, begin again," which in itself is an echo, is echoed throughout this exhibition and throughout her practice; this very idea of reiteration, recursivity, and return is a productive move. I think it is an operative strategy in the work, a methodology. It's a way of existing in the world. It's a politics in its own right. I think we see it in this work here, *Space Poem #10 (Anos & depois)*, which is creating the semblance of a continuous timeline with the numbered years, but it's ruptured by this idea of "afters," all these lines from Muriel Rukeyser's poems that start with the word "afters." So, it's always creating these contingencies of a moment, and then, something else begins. The idea of beginning, but also, of always beginning again; understanding that time is nonlinear and that productivity is also nonlinear, or this idea that the work is never done, that we're always beginning it, that it's always unfolding. I also think that it is a provocation, to begin again, to continue to reiterate, to recalibrate, to re-strategize, to reconfigure, to recontextualize, to reanimate, all the re-s; it's even in her name, Renée, which also means to be reborn. So, it's quite ingrained, I think, in her very DNA. And I think this is something from her work that we can all take into our own daily practices.

Audience 4 (Pedro Zylbersztajn): I wanted to go back to that question about intimacy and proximity, but also, to remind everyone that the name of the exhibition is "Come Closer: Percepts;" I think that the title brings a lot of things into the experience of the show, what she invites people to experience in the exhibition, which is this act of approximation and reevaluation of the structures of language, of the structures of architecture. I think that this exhibition works really nicely around these ideas.

To the point of translation, and that's one thing that's been on my mind a lot, in Renée's practice there's this tension between rigor and ambiguity, an invitation to approximation that also allows for misreading. And I don't mean this as a bad thing at all, on the contrary. I've also been thinking about this term that she refers to in her teaching, which is "discrepant engagements," referencing Nathaniel Mackey, and I think her relationship to translation is one of discrepant engagement. What are the disjunctures that can happen in this action? You can see this a lot in this exhibition with the mirroring of the banners, you see where things slip, where they didn't really map onto each other. A good example of this for me is "wilderness," which is translated to "deserto" in Portuguese; that's a discrepant effect from the translation from Borges' Spanish into English, to begin with... There are many of these little nodes throughout the exhibition, one just has to "come closer" to engage with them.

JC: That's beautiful. Those slippages and disjunctures, these moments and fragmentations... I think she mobilizes them, she creates the space where things can transpire by taking fragments in the first place, allowing them to become something that floats in space for us to engage with and to re-anchor them for ourselves. This idea of "come closer" is always already an invitation, but perhaps an invitation into that interstitial space between fidelity and approximation.

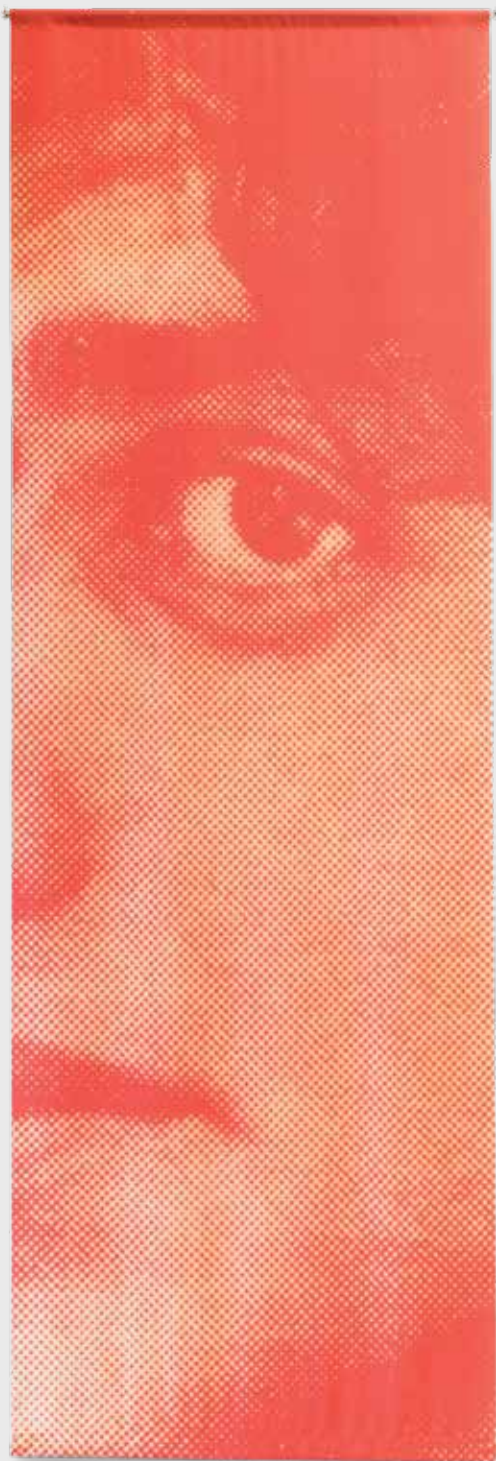
Jordan Carter, curator and co-department head, Dia Art Foundation, New York.

Thiago de Paula Souza, curator and educator. Co-curator of the 36th Bienal de São Paulo and the 38th Panorama of Brazilian Art at MAM-SP.



Renée Green

Bonvenon!, 2005



Brasil + North America +
South America + Caribbean
+ Cuba + 20th Century +
21st Century + Modern +
Contemporary + Tropical
Truth + Soul Power + Zaire 74
+ When We Were Kings + Dave
Chappelle's Block Party + Soul
Train + Pelé + Muhammad
Ali + João Gilberto + Orlando
Silva + Cyro Monteiro + Ary
Barroso + Dorival Caymmi
+ Wilson Batista + Geraldo
Pereira + Assis Valente +
Antônio Carlos Jobim + Carlos
Lyra + Newton Mendonça +
João Donato + Ronaldo Boscoli
+ Sérgio Ricardo + Jorge Ben
+ Caetano Veloso + Gilberto
Gil + Maria Bethânia + Gal
Costa + Tom Zé + Tropicalia
+ Menescal + Sérgio Mendes
+ Brazil 66 + Nara Leão +
Baden Powell + Leny Andrade
+ Jimi Hendrix + Sly Stone +
Richard Pryor + Funkadelics
+ Ray Charles + Temptations
+ Mahalia Jackson + James
Brown + Roberta Flack +
Curtis Mayfield + B.B. King +
Bill Withers + Miriam Makeba
+ Fania All Stars + Celia
Cruz + Paulina Alvarez +
Fernando Collazo + Abelardo
Barros + Paul Quevedo +
Arsenio Rodriguez + Arcaño
y sus Maravillas + Mongo
Santamaria + Ray Barreto +
The Spinners + Big Black +
Hugh Masekela + Etta James
+ Erykah Badu + Kanye West
+ Mos Def + Jill Scott + Jerry
"Wonder" Duplessis + Lauryn
Hill + Fred Hampton Jr. + Big
Daddy Kane + Dead Prez



Renée Green

Relations: Megahertz, Megastar, Brother, Brazil, 2009



Renée Green

Commemorative Toile (Brasil), 2024







Renée Green

Space Poem #12 (O Equador se moveu), 2024





CORREM
O
RISCO
INCESSANTE



DE
SE
TRANSFORMAR
EM
OUTROS



QUE
AFIRMAM
NEGAM
E
CONFUNDEM



TUDO
COMO
UM
DEUS
DELIRANTE



OF
CHANGING
THE
FUTURE

RUN
THE
INCESSANT
RISK

WHOSE
VERTICAL
W
I
L
D
R
E
S
S
E
S
OF
BOOKS

THE
VAST
CONTRADICTION
LIBRARY

A
SUBALTERN
HORROR

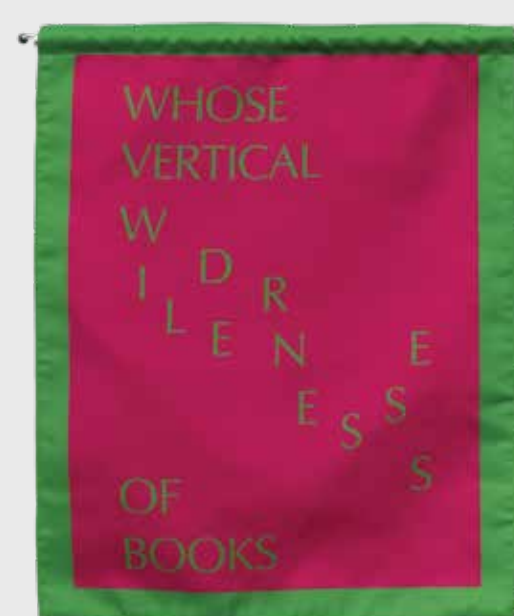
I
HAVE
TRIED
TO
RESCUE

THE
EQUATOR
HAS
MOVED



Renée Green

Space Poem #11 (The Equator Has Moved), 2024





RUN
THE
INCESSANT
RISK



OF
CHANGING
INTO
OTHERS



THAT
AFFIRM
DENY
AND
CONFUSE



EVERYTHING
LIKE
A
DELIRIOUS
GOD



Renée Green

Slow Walking in Lisbon, 1995

space

architecture

Anybody who reads about modern architecture in current publications comes consciously upon the celebration of how important it is for the modern architect to deal with "space." However, if one analyzes the various pronouncements issued by the groups or individuals who want to lead the modern architectural movement, one does not find any real grasp of the space problem.



In the summer of 1911, sitting in one of the northbound peasant cottages on top of a mountain pass in Syria, a sudden realization of the meaning of space in architecture came to me. Here was the house, its heavy walls built of the stone of the mountain, plastered over by groping hands - in feeling not material making but an artificial reproduction of one of the many cavities in the mountain-side. I saw this assembly of architecture of the past, whether Egyptian or Roman, was nothing but the work of a sculptor dealing with abstract forms. The architect's attempt really was - to gather and pile up masses of building material, leaving empty hollows for human use. His many efforts at form-giving resolved themselves continuously into carving and decorating the surface layers of his mass pile. The room itself was a byproduct. The result was not intended as a coordination, but as primarily a scheme to keep the masses functioning. The architectural treatment of this mass space confined itself to the sculptural carving of the four walls and ceiling, shaping them into separate faces of the surrounding pile of sculptural mass. And although improved technique has constantly reduced the actual bulk of this sculptural pile, essentially the architect was still concerned with its sculptural treatment. All conventional architecture of the centuries, including all historical styles, was nothing but sculpture.



And, looking through the doorway of the bulky squatting house, I looked up into the sunny sky. Here I saw the real medium of architecture - SPACE. A new medium as far as human history goes. Only primitive uncertain gropings for its possibilities can be found in historical buildings. Even the gothic timber-roofed cabin is between two sculptured pillars without attempting to use it consciously as a medium of this art.



"Architecture" is being born in our time. In all really modern buildings the attitude of the architect is fundamentally different from the one of the sculptor and the one of his brother, the conventional architect. He is not primarily concerned with the study of the structure and its sculptural possibilities. His one concern is the creation of space forms - dealing with a new medium as rich and unlimited in possibilities of expression as any of the older media of art, color, sound, mass, etc.



This gives us a new understanding of the task of modern architecture. Its experiments serve to develop a new language, a vocabulary and syntax of space. Only as far as the various schools help us in this direction can they be considered significant.

1934

Los Angeles

R. M. Schindler

Renée Green

Space Architecture, 2015

A Manifesto: A Program

I.

1. The cave was the original dwelling. 2. A shelter under the gale was the first permanent house. 3. To build rooms to gather and pass material, allowing it to form. 4. empty cells for human shelter.

5. The cave gives place to the house for understanding all styles. 6. of architecture up to the twentieth century. 7. The state of all architectural efforts was the output of structural. 8. built by man's will for a specific form.

9. All architectural ideas were conditioned by the use of a plane. 10. structural man-material. 11. The technique of arches and vaults were similar. 12. The vault was at the end of a main structural bar of a. 13. structural system of filling masonry to support the main structure. 14. The destination of the walls was provided to give the. 15. more explicit form.

16. These old problems have been solved and the style is dead.

17. Our efforts were of using materials, allowing the plane. 18. structural man. 19. The contemporary architect concerns the form and form is with ceiling. 20. and wall alike.

21. The architectural design consists itself with space in its own material. 22. and with the architectural man as its product.

23. Because of the lack of a plane across the shape of the inner room. 24. defines the center of the building. Therefore the early. 25. primitive product of this new development is the 'free shape'. 26. form.

27. The architect has finally discovered the medium of his art. 28. 19 BCE.

29. A new architectural problem has been born. 30. its object is being sheltered is always by emphasizing functional. 31. advantages.

II.

32. The first house was a shelter. 33. its primary attribute was shelter. 34. Therefore its structural features were permanent. 35. All architectural styles up to the twentieth century were. 36. functional.

37. Architectural forms symbolized the structural functions of the. 38. building material. 39. The first step in this development was the architectural solution. 40. of the most delicate in background symbol. 41. has become form itself.

42. The structural masonry is the first to shelter man from air. 43. man's architectural form through the introduction of. 44. structural elements.

45. The structural problem has been solved in its own terms. 46. The structural form design illustrates the need to emphasize. 47. the stability of the structure. 48.

49. Modern man pays attention to structural members. 49. There are no more columns, arches, vaults, no more wall. 50. masonry with foundation. 51. There is the design of the structure, the function of the wall. 52. space, the space-forming structure of the wall alone.

53. Structural is the new structure. 54. Functionalism is a better design method than the structural. 55. which is a copy of contemporary technique.

III.

56. Man-made is the mark of power. 57. The first house was the first. 58. He symbolized his power over the human race by his house. 59. man-made. 60. The power symbol of human culture was confined to the. 61. design of new simple structures of man's power and culture.

62. Man-made is the mark of power. 63. It gives man power. 64. Man-made is the mark of power. 65.

66. Today a different power is ruling the structure. 67. The mark of power is the power of the system. 68. The machine has become the sign symbol of the new. 69. control over. 70. man's power. 71. The mathematical structure was a new structural structure. 72. There is a new structure of air force. 73. The new mathematical. 74. of space will symbolize the machine. 75. power of the human mind. 76. Man-made is the mark of power.

IV.

77. The feeling of security of an ancient man in the structure. 78. and the feeling of his own.

79. The same feeling of security was the state of the individual. 80. place which symbolized the human power of the individual. 81. could be the symbol of the. 82. and the human. 83. The power of the human mind was by an ancient man in the. 84. structure in the human. 85. the state of power.

86. Because that one design is a wall, each feeling of security was. 87. of one power in the human mind and the.

88. The state of the human mind was by an ancient man in the. 89. He will not show.

90. The human mind is a new structure. 91. The human mind is a new structure.

92. The structure is a new structure. 93. The structure is a new structure. 94. The structure is a new structure.

95. The structure is a new structure. 96. The structure is a new structure. 97. The structure is a new structure.

98. The structure is a new structure. 99. The structure is a new structure. 100. The structure is a new structure.

101. It will be a new structure. 102. It will be a new structure.





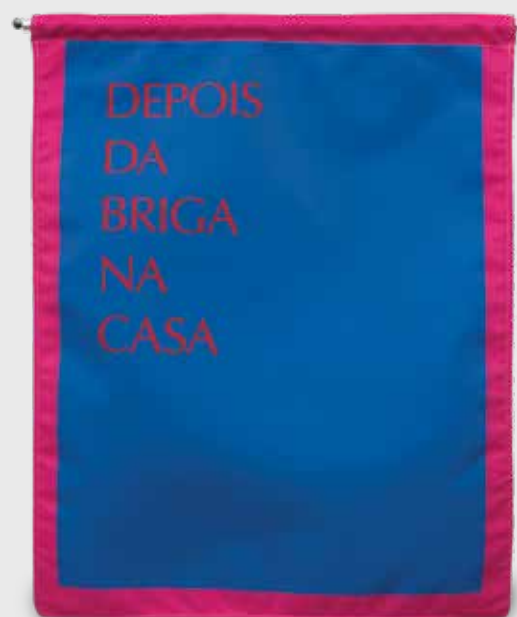
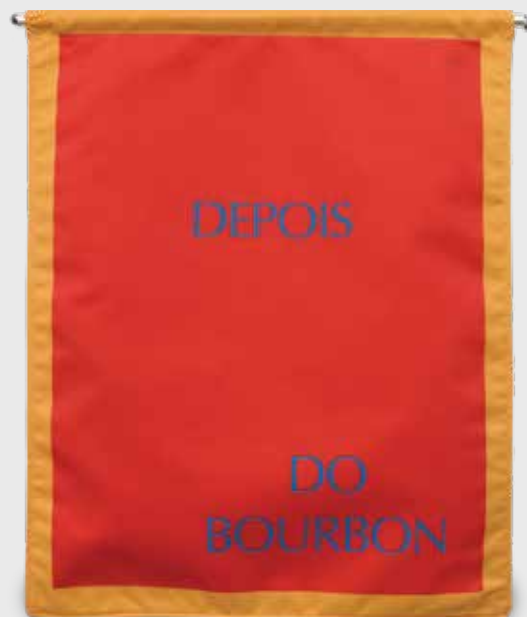
Renée Green

Space Poem #10 (Anos & depois), 2024

















1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006



DEPOIS
QUE
VOCÊ
TERMINAR
SEU
TRABALHO



2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015



COMEÇAR
DE NOVO
COMEÇAR
DE NOVO
COMEÇAR
DE NOVO
COMEÇAR
DE NOVO
COMEÇAR





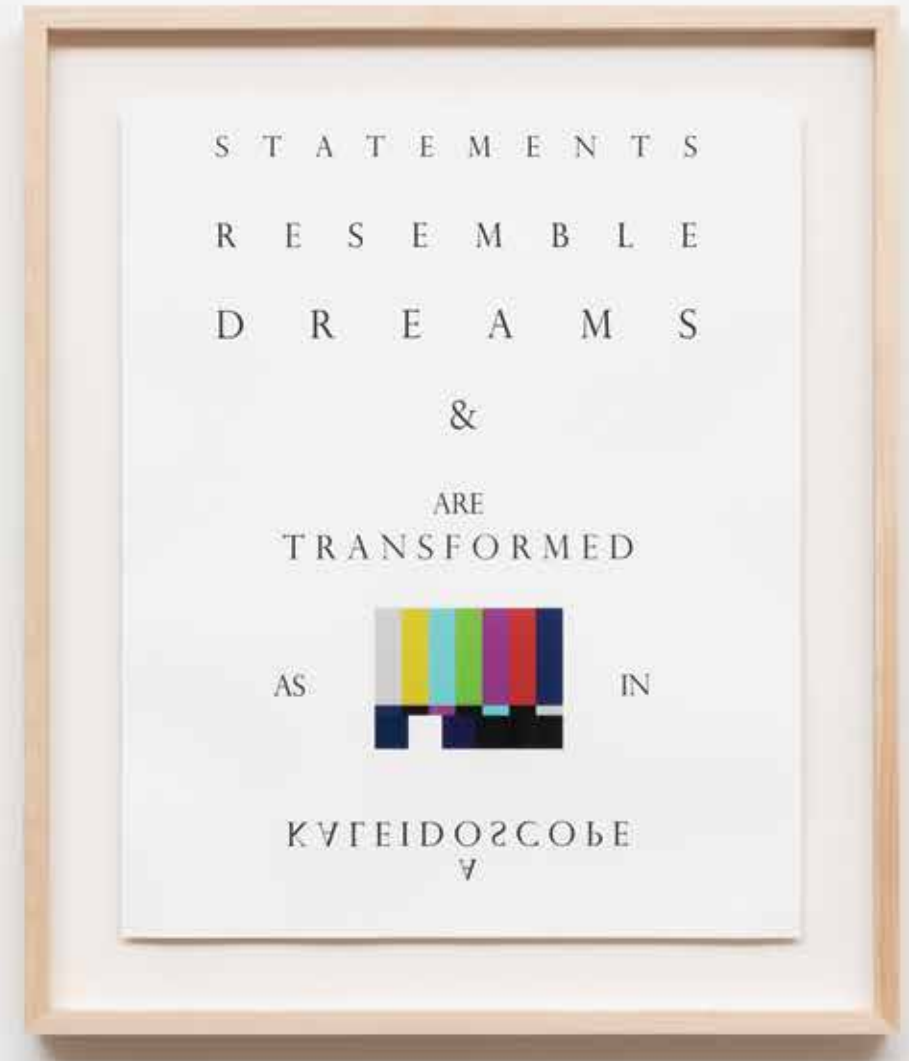
[HUMANS]
FIGHT AND LOSE
THE BATTLE,
AND THE THING
THAT THEY FOUGHT FOR
COMES ABOUT
IN SPITE OF DEFEAT,
AND WHEN IT COMES
IT TURNS OUT
NOT TO BE
WHAT THEY MEANT,
AND OTHER [HUMANS]
HAVE TO FIGHT
FOR WHAT
THEY MEANT
UNDER ANOTHER NAME.



Every room has its gloom, the great thing
is to find the color that will cut the gloom.

Renée Green

Gertrude Stein, 2011



Renée Green

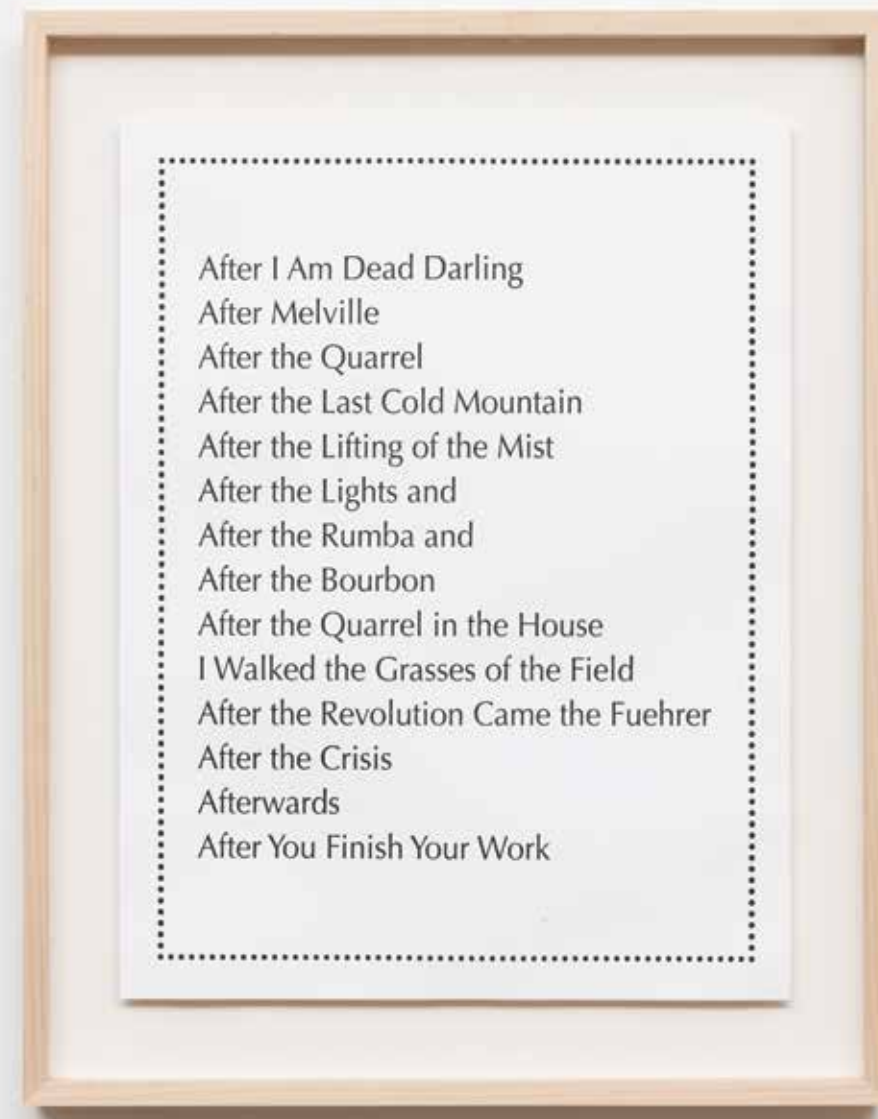
Gilles Deleuze, 2011





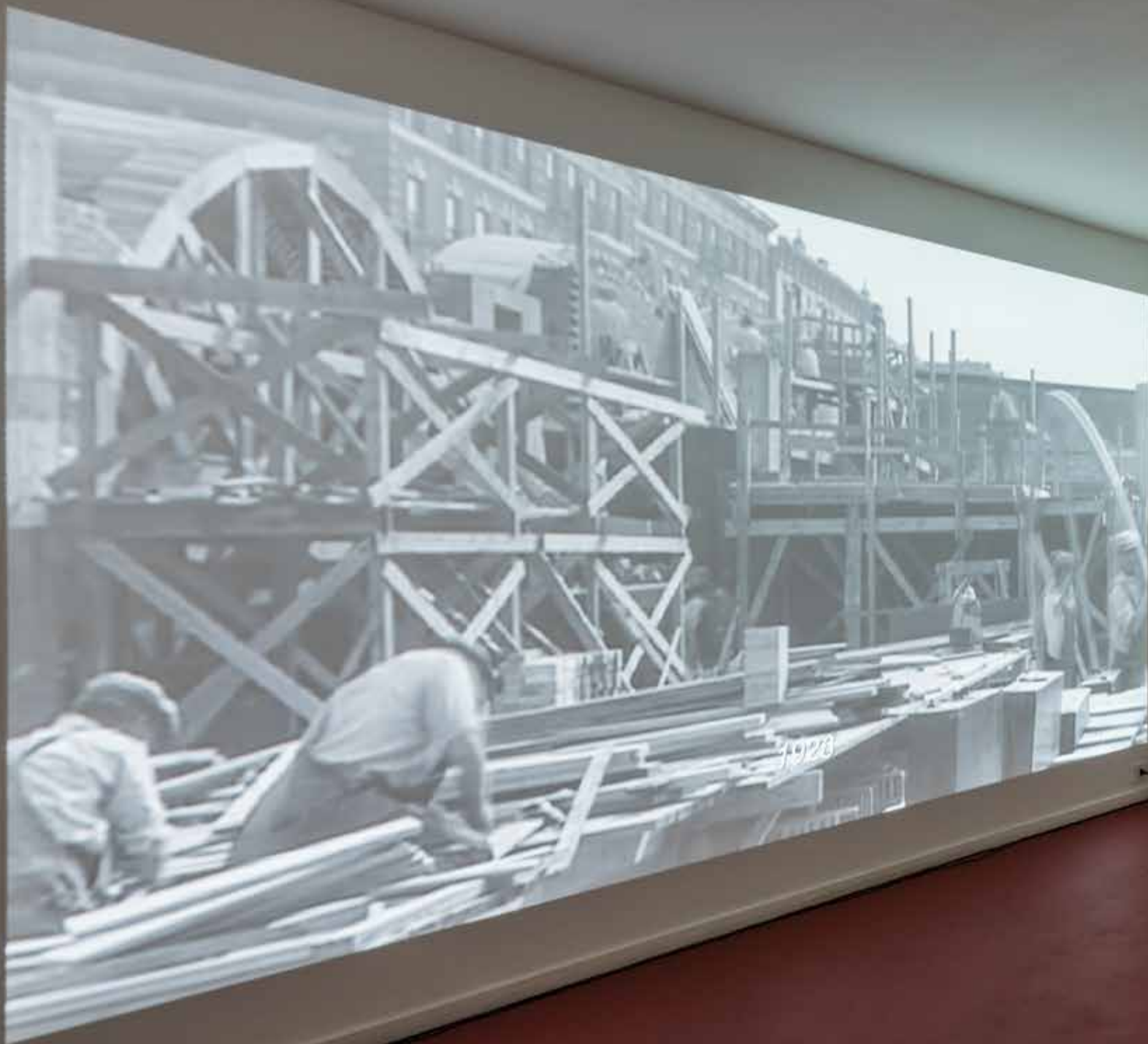
Renée Green

Years, 2015



Renée Green

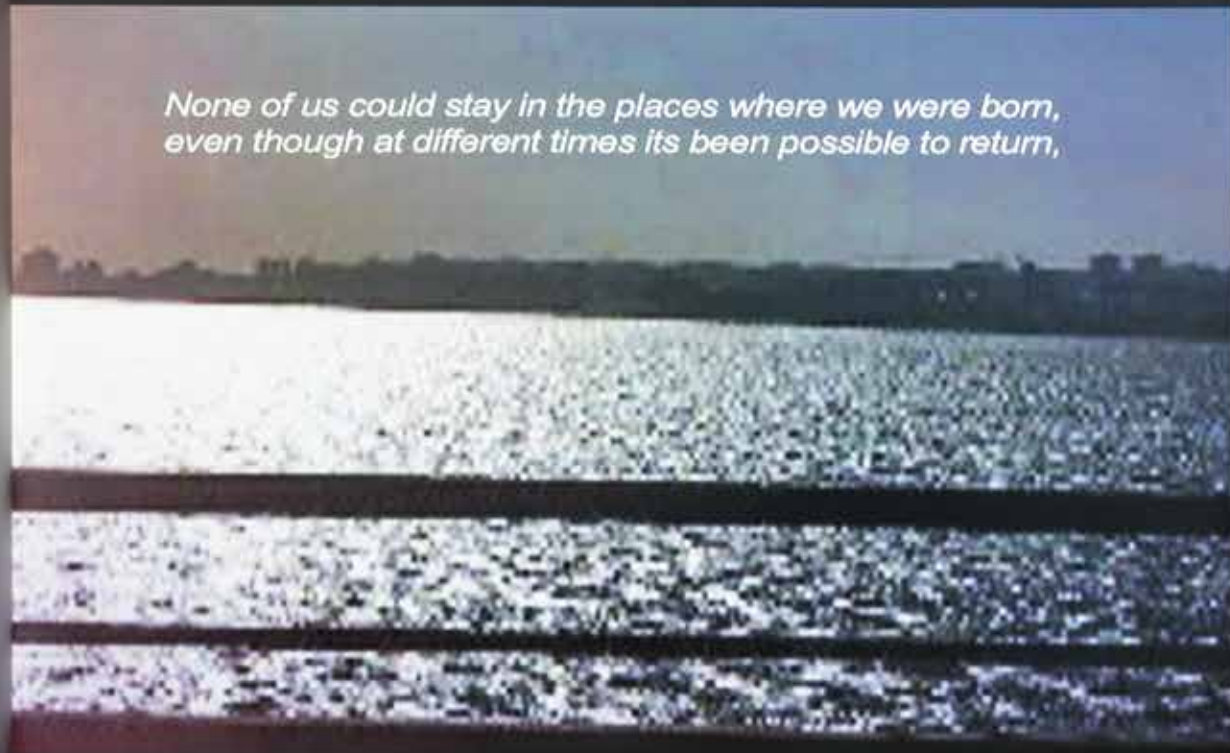
Afters, 2015



Renée Green

Begin Again, Begin Again, 2015

*None of us could stay in the places where we were born,
even though at different times its been possible to return,*



Renée Green

Come Closer, 2008

Lista de obras | *Exhibition Checklist*

Begin Again, Begin Again (Years), 2018
áudio digital, estéreo, 28' | *digital audio, stereo, 28'*

Come Closer, 2008
video digital, som, cor, 12' | *digital video, sound, color, 12'*

Bonvenon!, 2005
banner
100 x 300 cm | 39 x 118 in

Relations: Megahertz, Megastar, Brother, Brazil, 2009
2 banners, IPod com vídeo [*Megahertz, Megastar, Brother, Brazil* (som, cor, 15')], estrutura de madeira | *2 banners, IPod with video [Megahertz, Megastar, Brother, Brazil (sound, color, 15')], wooden structure*
banners 300 x 100 cm | 118 x 39 1/4 in

Commemorative Toile (Brasil), 2024
papel de parede, 2 poltronas, 2 cadeiras e 1 banco
estofados personalizados | *custom wallpaper, 2 custom upholstered armchairs, 2 chairs, and 1 bench*

Space Poem #11 (The Equator Has Moved), 2024
12 banners duplface | *12 double-sided banners*
cada 44 x 56 cm | *each 27 x 17 1/2 in*

Space Poem #12 (O Equador se moveu), 2024
12 banners duplface | *12 double-sided banners*
cada 44 x 56 cm | *each 27 x 17 1/2 in*

Slow Walking in Lisbon, 1995
SD video, 3'

A Manifesto: A Program, 2015
2 impressão tipográfica | *2 letterpress*
cada 46 x 55 cm | *each 22 x 18 in*

Space Architecture, 2015
impressão tipográfica | *letterpress*
46 x 55 cm | 22 x 18 in

Space Poem #10 (Anos & depois), 2024
28 banners duplface | *28 double-sided banners*
cada 44 x 56 cm | *each 27 x 17 1/2 in*

William Morris, 2011
impressão digital tipográfica | *digital print, letterpress*
46 x 55 cm | 22 x 18 in

Gertrude Stein, 2011
impressão digital tipográfica | *digital print, letterpress*
46 x 55 cm | 22 x 18 in

Gilles Deleuze, 2011
impressão digital tipográfica | *digital print, letterpress*
46 x 55 cm | 22 x 18 in

Years, 2015
impressão tipográfica | *letterpress*
46 x 55 cm | 22 x 18 in

Afters, 2015
impressão tipográfica | *letterpress*
46 x 55 cm | 22 x 18 in

Begin Again, Begin Again, 2015
video digital, som, cor, 12' | *digital video, sound, color, 12'*

Vanished Gardens, 2004
audio digital, estéreo, 6' | *digital audio, stereo, 6'*

Todas as obras são cortesia da artista, Free Agent Media, e Bortolami Gallery, Nova Iorque | *All works are courtesy the artist, Free Agent Media, and Bortolami Gallery, New York.*



Renée Green

Vanished Gardens, 2004

Renée Green
Aproxime-se: Perceptos
Come Closer: Percepts

14 de setembro – 30 novembro 2024
September 14th – November 30th 2024

Realização | Organized by: auroras

Agradecimentos
Acknowledgments

Renée Green
Javier Anguera Phipps
Gisela Domschke
Free Agent Media
Stefania Bortolami
Loreta Lamargese
Pedro Zylbersztajn
Jordan Carter
Thiago de Paula Souza
Derrick Green
Mayara Marques
Eliete Florencio
Aline Silva
Lidiane Maciel
Lenny Niemeyer
Lulu Ortiz
Luiza Calmon
Bortolami Gallery

Editora | *Publisher*
auroras
DOM

Data de Publicação | *Published*
Agosto 2025 | August 2025

Autores | *Authors*
Renée Green
Jordan Carter
Pedro Zylbersztajn
Thiago de Paula Souza

Direção artística | *Artistic direction*
Ricardo Ortiz Kugelmas

Editores | *Edited by*
Gisela Domschke
Javier Anguera Phipps

Design gráfico | *Graphic Design*
Noris Lima

Fotografia | *Photography*
Ding Musa

Tratamento imagem | *Color Correction*
Eduardo Monezi, Ipsis

Transcrição e tradução | *Transcription and translation* Henrique Mandruzato

Impresso em papel Pólen Bold
e Couché Fosco pela Ipsis em 2025.
Composto nas tipografias Beirut
e Akkurat

*Printed on Polen Bold and Couché
Matte papers by Ipsis in 2025.
Composed in Beirut and Akkurat*

ISBN: 978-85-93970-09-2



