

POST

POST MILLENNIUM —
CRITICAL ESSAYS
ON CONTEMPORARY
TENSIONS

#03

MILLENNIUM

TENSION

WE WOULD PREFER NOT TO
— RESISTANCE & RESILIENCE

POST MILLENNIUM
— CRITICAL ESSAYS
ON CONTEMPORARY
TENSIONS

#3

WE WOULD PREFER NOT TO
— RESISTANCE & RESILIENCE

DEZEMBRO/
DECEMBER 2019

01. EDITORIAL P. 05
JOSÉ BÁRTOLO
02. "CANTAR COMO A CIGARRA" P. 11
"SING LIKE A CICADA!"
MARIANA SILVA
03. BREVES REFLEXÕES P. 15
SOBRE O MANIFESTO 'CIBORGUE'
*BRIEF REFLEXIONS
ON 'A CYBORG MANIFESTO'*
JOSÉ BRAGANÇA DE MIRANDA
04. FONTES, ITINERÁRIOS E P. 23
A CONSTRUÇÃO DE UM MATAGAL
*SOURCES, ITINERARIES, AND
THE MAKING OF A THICKET*
RAQS MEDIA COLLECTIVE
05. EVA PAPAMARGARITI P. 29
06. ENTRE AS RUÍNAS E O PAÍS P. 45
DAS MARAVILHAS
BETWEEN RUINS AND THE WONDERLAND
ELISABETE MARQUES
07. REVENDO A VERDADE P. 49
FOTOGRAFICA
REVIEWING THE PHOTOGRAPHIC TRUTH
MARIA JOÃO BALTAZAR
FÁTIMA POMBO



01. EDITORIAL

"NOT YET; I AM OCCUPIED."

JOSÉ BÁRTOLO

JOSÉ BÁRTOLO é curador, professor e crítico de design sediado no Porto. Trabalha como curador independente desde 1998. Foi comissário do Pavilhão de Portugal na XXI Trienal de Milão (2015) e curador da exposição *Duets* no Beijing World Art Museum (2014). Em 2015 foi convidado pelo Governo de Portugal para assumir a curadoria da exposição comemorativa dos 40 anos do 25 de Abril. Fez a curadoria de inúmeras exposições entre as quais *SINAL – 100 Anos de Design das Telecomunicações e dos Correios em Portugal* (2019), *Portugal Imaginário – Turismo, Propaganda e Poder* (2018), *Enquanto Existir o Mundo* (2016), *Desejo, Tensão, Transição* (2015). Publica regularmente sobre design, sendo atualmente coeditor de *Post Millennium — Critical Essays on Contemporary Tensions*. É curador geral da Porto Design Biennale'19.

JOSÉ BÁRTOLO is a curator, teacher and design critic based in Porto. He has worked as an independent curator since 1998. He was the commissioner of Portugal Pavilion in the 21st Milan Triennale (2015) and curator of the *Duets* exhibition at the Beijing World Art Museum (2014). In 2015 he was invited by the Government of Portugal to be the curator of the exhibition to commemorate the 40 years of the 25th April revolution. He curated numerous exhibitions, including *SINAL – 100 Years of Design of Telecommunications and Postal Services in Portugal* (2019), *Imaginary Portugal – Tourism, Propaganda and Power* (2018), *While the World Exists* (2016), *Desire, Tension, Transition* (2015). He regularly publishes on design and is currently editor of *Post Millennium – Critical Essays on Contemporary Tensions*. He is the chief curator of Porto Design Biennale '19.

“Not yet; I am occupied.” This is the sentence with which the title character of Herman Melville’s short story *Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street* confronts the head of the Wall Street law firm, who tries to access the space where his business is located.

In a post-9/11 context, a country was under the threat of terrorism. The way this was conveyed created the notion of a global threat on the values of Western civilization, which narrowed down the space for demonstrations and public protest. This, in turn, weakened political debates and, above all, minority values. In this juncture, the enigmatic figure of Melville’s scrivener gradually took in a sense of maladjustment towards the system among those activists who would form the Occupy Wall Street movement in the autumn of 2011.

In an article published in *The Atlantic*, on April, the 30th, of 2012, Jonathan D. Greenberg wrote that “Bartleby was the first laid-off worker to occupy Wall Street”.

In its 40th issue, *On Curating* picks upon the sentence Bartleby so often utters, in the context of his bureaucratic work as a clerk — I would prefer not to —, a motto of sorts for a reflection on contemporary forms of political resistance.

The 3rd issue of *Post Millennium* returns to the Bartlebyan expression, to which are associated concepts of resistance and resilience, which in turn are connected to issues such as capitalism, feminism and artistic hermeneutics.

La Fontaine’s fable of the Ant and the Cicada is revisited by Mariana Silva as an updated parable on the values of work and production.

Other new readings are under the scope of this journal, from *A Cyborg Manifesto* — originally published by Donna Haraway in 1985 —, by José Bragança de Miranda, to *Matrix*, the 1999 film which, at the turn of the millennium, represented phantasmatic projections of the thin line between virtual and real, as seen in Elisabete Marques’ analysis.

We associate the idea of artistic hermeneutics to the essay of the Raqs Media Collective and that of Maria João Baltazar and Fátima Pombo.

This latter discusses in greater detail a take on the “truth” in photographic images and their social value. We are reminded here that, as Didi-Huberman puts it, “[i]mages do not tell us anything, they lie to us or remain as obscure as hieroglyphics unless we make the effort to read them, meaning to analyze them, to deconstruct them, to elaborate them, to interpret them, to distance

02. "CANTAR COMO A CIGARRA": OS INSETOS E O TRABALHO "SING LIKE A CICADA!": INSECTS AND WORK MARIANA SILVA

MARIANA SILVA formou-se na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Apresenta regularmente a sua obra em exposições individuais e coletivas. Destacam-se as exposições individuais: *End User* (2019, Galeria Francisco Fino, Lisboa), *O Pavilhão das Formas Sociais* (2018, Pavilhão Branco, Lisboa); *Olho Zoomórfico* (2017, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), *Audience Response Systems* (2014, Parkour, Lisboa); *Environments* (2013, e-flux, Nova Iorque), com Pedro Neves Marques; *A organização das formas* (2011, Kunsthalle Lissabon, Lisboa). Colaborou em várias mostras coletivas como: Bienal de Gwangju, (2016, Gwangju, Coreia); *HYPERCONNECTED* (2016, V Moscow International Biennial for Young Art at MMOMA — Moscow Modern Art Museum); *Prémio EDP Novos Artistas* (2015, Fundação EDP, Lisboa), *Europe, Europe* (2014, Astrup Fearnley Museum, Oslo); IndieLisboa, Festival Internacional de Cinema Independente de Lisboa, (2012, Cinemateca de Lisboa, Lisboa). Mariana Silva foi vencedora do *Prémio EDP Novos Artistas* 2015 (Lisboa) e *BES Revelação* 2008 (Porto). Esteve em residência na Gasworks, Londres (2016) e ISCP, Nova Iorque (2009). Juntamente com o artista e escritor Pedro Neves Marques, desenvolve *inhabitants*, um canal *online* com reportagens exploratórias em vídeo e documentário. (<http://inhabitants-tv.org/>).

MARIANA SILVA graduated from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. She regularly presents her work in solo and group exhibitions. Individual exhibitions include: *End User* (2019, Francisco Fino Gallery, Lisbon), *O Pavilhão das Formas Sociais* (2018, Pavilhão Branco, Lisbon); *Olho Zoomórfico* (2017, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon), *Audience Response Systems* (2014, Parkour, Lisbon); and *Environments* (2013, e-flux, New York), with Pedro Neves Marques; *The organization of forms* (2011, Kunsthalle Lissabon, Lisbon). She collaborated in several collective exhibitions and events such as: Gwangju Biennial, (2016, Gwangju, Korea); *HYPERCONNECTED* (2016, V Moscow International Biennial for Young Art at MMOMA — Moscow Modern Art Museum); *Prémio EDP Novos Artistas* (2015, Fundação EDP, Lisbon), *Europe, Europe* (2014, Astrup Fearnley Museum, Oslo); IndieLisboa, Lisbon International Independent Film Festival (2012, Cinemateca de Lisboa, Lisbon). Mariana Silva was the winner of the *EDP Novos Artistas* 2015 (Lisbon) and *BES Revelação* 2008 (Porto) awards. She was a resident artist at Gasworks, London (2016) and ISCP, New York (2009). Together with the artist and writer Pedro Neves Marques, Mariana develops *inhabitants*, an online channel with exploratory video and documentary reports (<http://inhabitants-tv.org/>).

A fábula de *A Cigarra e a Formiga* de La Fontaine (1704) pode ser lida, hoje em dia, mais como uma história sobre ideais capitalistas contraditórios do que um debate moral sobre trabalho e indolência.^{•1} No conto, caso seja necessário lembrar, a cigarra, que dançou o verão inteiro, encontra-se sem comida no inverno. A Cigarra implora à Formiga ajuda e comida para sobreviver ao inverno, mas a Formiga recusa-se a ajudar.

Poder-se-á pensar que esta interpretação proposta por mim diverge demasiado do contexto histórico que lhe deu origem, no século VI a.C. pela mão de Esopo, mas na verdade a moral da fábula sempre suscitou interpretações contrárias. É possível que aquela que lhe atribuímos hoje em dia, em que a formiga recusa redistribuir o seu trabalho árduo devido à suposta preguiça da Cigarra, se tenha estabilizado mais como consequência da ascensão do capitalismo que dos exegetas de Esopo e de La Fontaine. Na sequência da crise económica da Europa, esta moral reemergiu em 2011. Num breve episódio que se passou na estação televisiva britânica Channel 4, o então ministro das Finanças da Grécia, Yanis Varoufakis, reagiu à evocação por parte de críticos da fábula, usada para personificar as tensões entre a Cigarra como uma Grécia a braços com a sua dívida nacional e uma Alemanha Formiga obreira e pouco suscetível ao perdão.^{•2}

Oito anos passados sobre a sua utilização simplista para caracterizar a crise da dívida financeira Europeia, a Cigarra e a Formiga surgem antes como duas possibilidades de reação à crise, na medida em que se podem projetar no diálogo delas dois modelos económicos de crescimento que se estabeleceram desde então. Enquanto que a Cigarra se tornou uma representação das “indústrias criativas”, do sector financeiro ou de economias baseadas no turismo, com as suas modas e bolhas especulativas, o trabalho árduo e contínuo da Formiga, por contraste, aproxima-se de uma representação do trabalho industrial, do ideal de crescimento contínuo do trabalho industrial. Nesta interpretação, as formigas representam o mundo concreto da produção material, do trabalho fabril, de cariz fordista, e de modelos económicos que procuram equilibrar as importações e exportações de bens e recursos. As cigarras, por seu lado, seriam as precursoras do trabalho imaterial, que procura expandir a economia de serviços através de uma combinação volátil entre o conceito fugidio das “indústrias criativas” e uma crescente desregulação imobiliária associada ao sector financeiro.

Naturalmente, à época de La Fontaine, dominada pelo mercantilismo, não se esperava que a produção cultural fosse sustento para as cidades, nem para países e as suas economias. Especula-se que o próprio escritor identificar-se-ia com a Cigarra, como sugere a historiadora Charlotte Sleight^{•3}, que se ocupou do estudo da história cultural das formigas. La Fontaine desenvolvia a sua atividade na corte francesa e ficou famoso pelo seu estilo de vida faustoso. Na sua versão da fábula, La Fontaine omitia por completo o desfecho moralizante que a tradição consagrou para concluir a fábula. Também o original de Esopo já fora interpretado à luz da caracterização do trabalho das formigas, noutra fábula intitulada *Zeus e a Formiga*, como roubo agrícola e parasítico de colheitas alheias. Esta última interpretação lançou as bases para uma interpretação que, a par da Cigarra, também censurava a Formiga pela sua avareza. Na tradição cristã da Idade Média, que perpetuou as fábulas de Esopo até ao tempo de La Fontaine, propunha-se uma Formiga mais caridosa, capaz de sentir compaixão pelos pobres.

De acordo com Sleight foi, contudo, na época vitoriana que, sob a influência da disciplina imposta pela Revolução Industrial aos trabalhadores, a moral da fábula adquiriu uma interpretação diferente da tradição anterior. Gradualmente, as leituras passaram a privilegiar a obediência e o espírito diligente da Formiga. Do mesmo modo, a Cigarra ficou cada vez mais associada à figura do artista, como demonstra a ilustração que Gustave Doré faz de La Fontaine (1873). À medida que o século XIX foi avançando, o papel dos insetos sociais, como as formigas, deixou de simbolizar um ideal de sociedade cristã para passar a encarnar uma lição de matriz conservadora sobre um “Deus que ensina a cada um o seu lugar na sociedade”.^{•4} O fenómeno observável entre formigas obreiras da partilha de alimentos e do cuidar de si, por exemplo, passou a ser concebido como prova de um potencial para a ‘entreatajuda’ nos pobres — e, mesmo mantendo uma ténue ligação à ética cristã, esta tradição surgia agora associada ao crescente uso de taxas de juro e a empréstimos entre instituições. Temáticas como estas comparecem, igualmente, na versão de La Fontaine, que interpreta a ajuda prestada à Cigarra como se esta já estivesse para lá do âmbito da caridade. O desespero da Cigarra exprime-se na sua oferta para pagar o dobro da quantia emprestada — a Cigarra, na verdade, oferece-se para contrair um empréstimo predatório.

Depois da fábula de La Fontaine, os pensadores socialistas do século XIX viriam a recorrer a este comportamento de entreatajuda com a alimentação, verificável nas formigas, designado por trofalaxia, como imagem para uma solidariedade de classe e socialismo radical. O psicólogo de orientação socialista Auguste-Henri Forel utilizou uma representação de trofalaxia na capa do seu estudo sobre Mirmecologia, *O Mundo Social das Formigas*, sob a divisa *Labor Omnia Vincit* ou seja, “O trabalho tudo conquista”. O anarquista russo Piotr Kropotkin escreveu sobre este fenómeno nas formigas, especulando que “o grau de entreatajuda numa espécie correspondia à posição dessa espécie na escala

La Fontaine’s *The Ant and the Cicada* (1704) perhaps reads today more as a fable on conflicting ideals of capitalist work, than a moral debate about work and nonwork.^{•1} In the tale, in case a refresher is necessary, a cicada that has sung all summer long finds itself without food for the winter. The cicada then goes to beg the hard-working ant, who managed to store food to withstand the winter, to help it, but the ant refuses.

You may be thinking that my opening claim is a far cry from the historical context from which Aesop’s tale originated in the 6th century BC, but the truth is the meaning of its moral has harbored conflicting interpretations since its inception. Perhaps the tale’s moral as we know it today, in which the ant refuses to redistribute its hard work on the basis of the cicada’s perceived procrastination, was stabilized more so by the ascension of capitalism than by literary interpreters of Aesop or La Fontaine. In the wake of the European debt crisis, the prevalent moral siding with the ant’s hard work resurfaced in 2011. Then Greek finance minister Yanis Varoufakis responded to critics’ use of the tale, in a short episode on UK’s Channel 4, as a means to personify tensions between a debt-ridden “cicada” or “grasshopper” Greece and the hardworking and unforgiving “ant” Germany.^{•2}

It could be said that today, eight years after its simplistic use, the ant and the cicada read as two possible responses to the crisis insofar as they carry out an internal dialog between two growth-based economic models: While the cicada has become a representative of the “creative industries”, finance, or tourist-led economies, subject to trends and bubbles, by contrast, the ant’s continuous hard-work may seem more akin to the continuous growth ideal of industrial labor. Ants could be read as stand-ins for the concreteness of material, fordist factory work and economic models balancing imports and exports of commodities and resources. Cicadas, for their part, would be the harbingers of immaterial production, seeking the expansion of the service economy into a combination of the elusive term “creative industries,” real estate deregulation, and finance.

While it is true that in La Fontaine’s mercantilist times cultural production was not meant to sustain the economies of cities and countries, the writer himself would most probably identify as a cicada of sorts, as suggested by historian of Myrmecology Charlotte Sleight.^{•3} La Fontaine worked at the French royal court, and was renowned for his lavish lifestyle. Thus, La Fontaine’s version of the fable skips its moral altogether, which traditionally appeared at the end of the story. Similarly, and against expectations, Aesop’s original has also been read in the light of his characterization of ants’ work as parasitic agricultural theft (of other insects’ harvests), as found in another of his stories, titled *Ants and Zeus*. This reading lays the grounds for a different interpretation of the fable that also chastised the ant for its parsimony. For example, the Christian medieval tradition, responsible for perpetuating the Greek fables into La Fontaine’s world, advocated at times for a more charitable ant, one capable of being sympathetic to the poor.

However, according to Sleight, it was the Victorians who, imbued with the labor discipline imposed by the Industrial Revolution, interpreted the moral of the tale differently to this tradition. Gradually, readings began to favor the ant’s obedience and diligence. Likewise, the cicada increasingly became associated with the figure of the artist, as demonstrated by Gustave Doré’s illustration of La Fontaine. As the 19th century rolled on, the role of social insects, such as ants, shifted from being symbols of an ideal Christian society to a conservative lesson on “God’s way of teaching a person his or her place within society”.^{•4} The observable phenomenon of mutual feeding or grooming amongst worker ants, for example, was imagined as proof of a potential for ‘mutual aid’ among the poor. But rather than simply connecting it to a Christian ethos, this image associated it to interest rates and institutionalized lending. Themes such as these are also found in La Fontaine’s account, which views the cicada’s aid as being beyond charity. The cicada’s desperation is translated into an offer to pay back double the amount lent to her — the cicada, in effect, offers herself up to a predatory loan.

Outside of La Fontaine’s tale, 19th century socialist thinkers would use this behavior of mutual feeding among worker ants, termed *trophallaxis*, as an image of class solidarity and radical socialism. The socialist psychologist Auguste-Henri Forel portrayed *trophallaxis* in the cover of his myrmecological study, *The Social World of Ants*, under the epitaph *Labor Omnia Vincit* or “Work conquers all”. Russian anarchist Piotr Kropotkin as well wrote about this phenomenon in ants, speculating that “the degree of mutual aid in a species corresponded to that species’ place on the evolutionary scale: the more mutual aid, the higher the animal”. With this analogy in mind, Kropotkin placed human anarchists at the end of social evolution, claiming that “ants and termites have renounced their ‘Hobbesian war,’ and they are the better for it”.^{•5}

Even Marx would weigh in regarding the immanent construction skills of bees, as they go about building their nests, given that beehive architecture inspired awe for the perfection achieved by these small, nonhuman social counterparts of ours. Yet, for Marx, human intelligence was vastly superior to the small bee, in its ability to plan construction, the blueprint that guides the architect’s work. It is this foresight of human labor that defines its superiority to the beehive. And perhaps more so: this capacity could be said to define what distinguishes animals from nonhuman animals.

Tal como referimos, os itinerários seriam identificados na exposição através das Órbitas que criámos e onde nos movemos. Assim: uma órbita — a trajetória elíptica e contínua de um corpo em torno do seu centro gravitacional — é uma dança que tem lugar no espaço. Ambos os corpos respeitam um padrão regular de atração recíproca. A situação torna-se ainda mais interessante com a entrada em cena de um terceiro corpo. Nasce, assim, uma nova geometria de imprevisibilidade — um problema de três corpos. Tal pode ser traduzido em discurso, em pensamento, em imaginação. Existem vários elementos que alteram a sua dança, de acordo com o ritmo excêntrico de uma história. As manobras e as disputas podem alterar a trajetória quando dificultadas por uma narrativa. *4

IV

“Uma ilha pressupõe outras ilhas”, escreve Édouard Glissant.

Graças a Édouard Glissant, aprendemos que o pensamento arquipelágico permite afirmar que ‘ser alguém’ ou ‘alguma coisa’ pode mudar de acordo com o contacto com outros elementos, algo que não leva, necessariamente, à perda de identidade.

Para Glissant, a escrava deixa a costa como escrava, mas regressa como algo diferente — uma entidade livre, múltipla. A unicidade do arbítrio escravizado transforma-se na multiplicidade do arbítrio libertado. O ser que, outrora, fora escravo, é uma *rescensão* de um ser que ainda não era escravo.

Neste sentido, o itinerário da ex-escrava altera a fonte através da qual ela surgiu. Essa órbita — que produziu alguma da melhor poesia e música no mundo — mostra como o futuro transforma o passado.

O que significa, então, a afirmação de Jorge Luis Borges “cada escritor cria o seu próprio antecessor.”?

Aprendemos o quão importante é a alegria (e os desafios) de escolher os nossos antecessores, de descobrir as nossas fontes e de criar laços de fraternidade e irmandade ao longo da nossa vida. Nem todas as pessoas vêm de um só lugar ou tempo.

Por outras palavras, começar a perceber as nossas fontes de modo a questionar a forma como o mundo se dividiu, ora através de imperativos históricos ora de decretos políticos — o que implica reverter as formas como espaço, tempo, origem ou outras categorias fixas acabam por ditar as afinidades.

Significa isto que as lições sobre um *software* gratuito de Deli podem ser melhor compreendidas através de um jogo da equipa de futebol feminino do Brasil.

E que existem órbitas à espera de ser descritas, entre a ocupação de espaços urbanos numa parte do mundo e a história de como antigos escravos libertaram o tempo e o espaço noutra região do planeta, através de ‘caminhos’ e ‘rotas’ para os fugitivos.

Pode, assim, ser descoberta a pluralidade das nossas (sete biliões de pessoas) fontes — algumas delas ficcionadas e outras ativadas enquanto hibernam. Tal como o solo da floresta, que não fragmenta os benefícios das suas camadas de adubo de acordo com a apoptose de cada folha caída no outono, também nós sabemos que a fertilidade do nosso tempo não se distribui em caixas organizadas por data, território e tema.

Voltamos às fontes. A muitas fontes. Percorremos as grutas subterrâneas de cristal que compõem as estruturas do pensamento e da prática, com enormes gelosias cristalinas onde estão inscritos os códigos de formas de vida perdidas e dormentes. Desvendamos caminhos e itinerários, rejeitando temas e taxonomias *post-factum*. Descobrimos formas de agrupar e de sermos agrupados que respondem às questões colocadas pelo efeito da Ginga na bola. Transmitimos cada movimento que nos classifica de acordo com tema, ou proveniência ou *telos* inoperável, para que as fontes comecem a revelar-se.

Mudamos realmente as coisas.

Notas

1 • Um *sistema* é um conjunto de componentes interdependentes ou que interagem entre si e que formam um todo complexo e intrincado. Cada sistema é delimitado pelas suas fronteiras espaciais e temporais, rodeado e influenciado pelo seu ambiente, descrito pela sua estrutura e propósito e expresso no seu funcionamento. (retirado da entrada sobre Sistema da Wikipedia, 12 maio 2017)

2 • Retirado de *Notes towards a Conversation in Making of a Biennale*, novembro 2015, da reunião privada com artistas, curadores e outros protagonistas da exposição.

3 • *Ibid.*

4 • Ver *Eleven Notes for the Eleventh Shanghai Biennale*, Raqs Media Collective, Blueprint, 11th Shanghai Biennale, Power Station of Art, Xangai, 2016.

wills gives way to the multiplicity of the liberating will. The being who was once a slave is a rescension of the being who was not yet a slave.

In this way, the itinerary of the former slave changes the source from which the slave arose. That orbit — which produced some of the greatest poetry and music in the world — shows how the future transforms the past.

What do we learn from Jorge Luis Borges, when he surmises: “Every writer creates his own predecessor”?

We learn the importance of the joy (and challenges) of choosing our ancestors, of discovering our sources, of inventing fraternities and sororities, as we journey through life. Not all of us come from any one place, or time.

This means embodying a way of looking at our sources in a way that challenges how the world was carved up, either by historical imperatives or by political fiat. It means reversing the usual ways in which space, time, origin, and other fixed categories dictate affinities.

It means that the lessons of free software from Delhi may actually be best learned through looking at the Brazilian women’s team football game.

It means that there are orbits waiting to be described between the habitation of urban land in one part of the world and the history of how former slaves liberated time and space in another part of the world by sustaining “railroads” and “routes” for fugitives.

A plurality of our sources, of seven billion people, could be discovered — some of these fictionally invented, and some activated as they lie hibernating, in wait. Just as the forest floor does not parcel out the benefits of its layers of compost according to the apoptosis of individual fallen autumnal leaves, so too, we recognize that the fertility of our time is not distributed in bins marked by date, territory, and theme.

We return to sources. To many sources. We find our way into and through subterranean crystal caves of structures of thought and practice with giant crystalline lattices that might contain the codes of lost and dormant forms of life. We find paths, itineraries, eschew themes and post-factum taxonomies. We find ways of gathering and being gathered that answer to the questions of a ball curved by Ginga. We render every move that would classify us by theme, or provenance, or *telos* inoperable, so that the sources may begin speaking.

We change the state of play.

Notes

1 • A *system* is a set of interacting or interdependent component parts forming a complex or intricate whole. Every system is delineated by its spatial and temporal boundaries, surrounded and influenced by its environment, described by its structure and purpose and expressed in its functioning. (from Wikipedia entry on System, 12 May 2017)

2 • From our *Notes towards a Conversation in Making of a Biennale*, November, 2015, private circulation with artists, curators, and other protagonists of the exhibition.

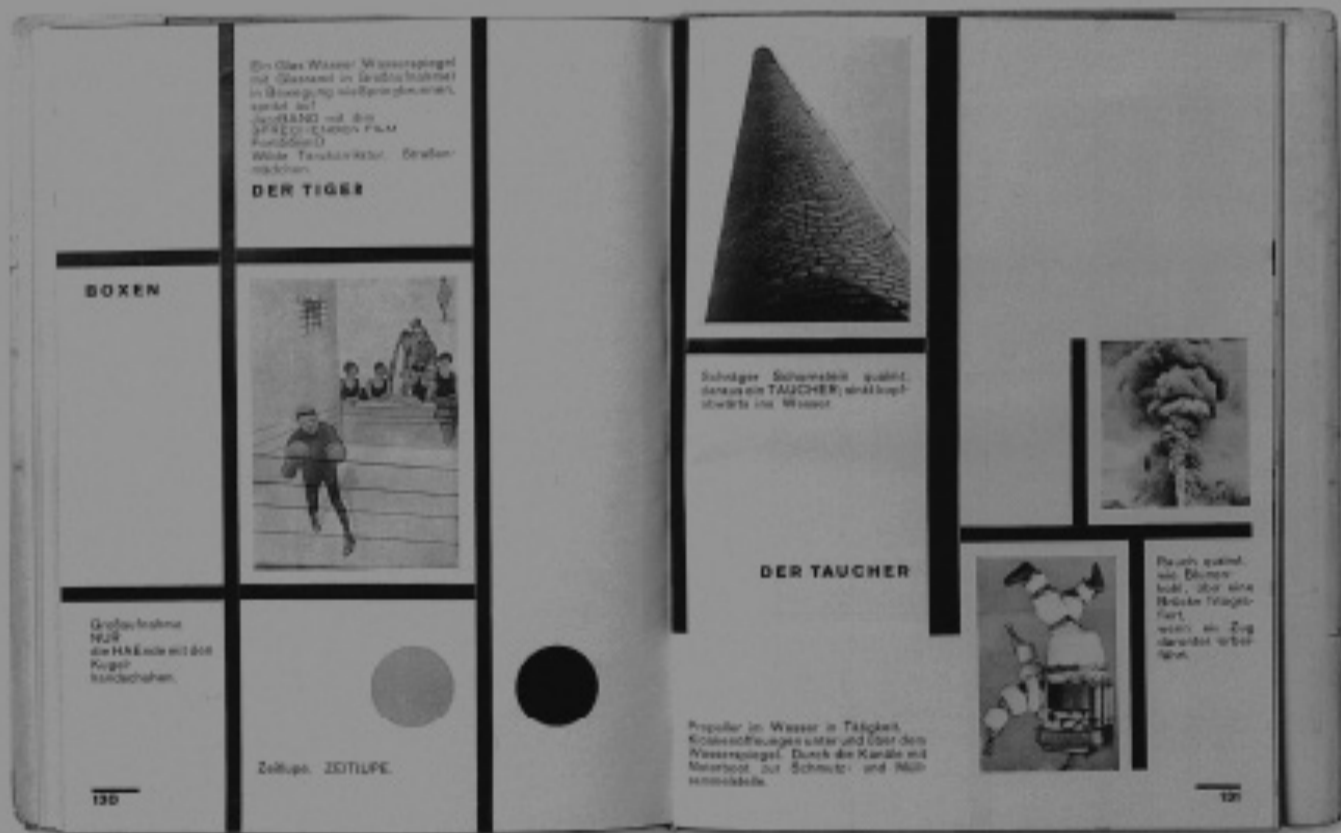
3 • *Ibid.*

4 • See, *Eleven Notes for the Eleventh Shanghai Biennale*, Raqs Media Collective, Blueprint, 11th Shanghai Biennale, Power Station of Art, Shanghai, 2016.





László Moholy-Nagy **Malerei Fotografie Film** (Painting Photography Film)
 Bauhaus Bücher 8, Albert Langen Verlag, Munich, 1927, 2nd edition
 (Russian edition published in 1929)
 235 x 185 mm (9 1/4 x 7 1/4 in), 140 pp
 Hardback with full yellow cloth and jacket
 c.100 b/w photographs
 Text and design by László Moholy-Nagy



#3 We would prefer not to
 — Resistance & Resilience

PROTEST
PURPOSE
ACROBATICS
SOLIDARITY
FABLES
CYBORGS
KINSHIP
CONTRADICTION
DECONSTRUCTION
ENTANGLEMENTS
IDENTITIES
FRAGMENTS
SOURCES
SPONTANEITY
DIGNITY
AWARENESS
AFFINITY
PLAY
SIMULTANEITY
FICTION
TRADITION
DYSTOPIA
VIRTUAL
FILTER
TRUTH
OBJECTIVITY
REPRESENTATION
LEGACY
GAZE

