

Retirar o centro do centro
uma conversa com Grada Kilomba

Grada Kilomba

Removing the centre from the centre
a conversation with Grada Kilomba



Retirar o centro **do centro**
uma conversa com Grada Kilomba

por ocasião da exposição

O Fundo do Mundo

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

Eu tenho ouvido você dizer com muita clareza, e em mais de uma oportunidade, que como artista negra frequentemente acaba tendo que abordar questões pessoais, biográficas ou raciais sem poder focar exclusivamente no que as obras dizem. Eu queria subverter essa lógica e iniciar a nossa conversa pelas obras, pelo lugar onde estamos, pela sua decisão de não ocupar apenas os espaços expositivos, mas de sair também para fora, no jardim.

GRADA KILOMBA

Muitas vezes ficamos ancoradas a identidades construídas, a narrativas construídas, a definições construídas, a temas que reduzem a complexidade do trabalho, e eu acho que um dos exercícios mais importantes que nós temos dentro da arte contemporânea é ter essa liberdade de nos expressarmos como artistas. Um dos objetivos mais difíceis como artista da afro-diáspora é conseguir que o público veja a complexidade das obras, sem reduzi-las a uma identidade única. Essa complexidade, que poderíamos chamar de decolonial, também se mostra na expografia e na materialidade da exposição, e na maneira como as obras se estendem por diferentes disciplinas (como instalação, som, vídeo, coreografia, performance, etc.) e passam do exterior para o interior, e de um material para outro, construindo uma narrativa complexa e profunda que questiona o que é um museu, e a definição do que é que deve estar dentro de um museu, ou até mesmo a própria definição do que é arte. E eu acho esse desafio, essa constante desconstrução, muito importante, porque uma das tarefas mais bonitas que nós temos atualmente é dismantlar e desconstruir todas estas definições que nos foram dadas, sabendo que estas não podem mais contar a nossa história, pois estão intimamente ligadas a uma linguagem colonial e patriarcal, que tem que ser revista. O espaço exterior para mim é tão importante quanto o espaço interior, porque o espaço exterior é habitado pelo público, que muitas das vezes vê uma obra de arte fora, mas não entra dentro do museu. Nos últimos anos comecei a interessar-me particularmente por desenvolver obras que possam ocupar o espaço exterior, e ver com um outro olhar o que é uma obra de arte pública, o que é a arquitetura, o que é um monumento, o que é um memorial. Não se trata apenas de objetos arquitetônicos ou de objetos de arte, mas de formas de contar

histórias. E são formas de contar ao público uma história: o que é que nós devemos lembrar e o que é que nós devemos esquecer. Quando atravessamos as cidades e nos movimentamos nos espaços urbanos, está a ser definida qual é a nossa história, e qual a história que nós devemos de facto ver como válida, quais são os corpos que devemos lembrar e que devemos celebrar, e quais são os corpos e os nomes que não existem de facto. Foi quando entendi isso que comecei a achar importante levar as obras para fora do museu, para o espaço público. Começar o diálogo fora, começar a narrar e a contar uma história antes das pessoas entrarem dentro do museu, que é o que fazemos também nesta exposição. *O fundo do mundo* começa fora do pavilhão.

JCV Ainda sobre o carácter público da sua obra, e a relação dela com o espaço público e exterior, queria te perguntar se você não acha que essa é uma vocação da sua obra como um todo, independentemente de onde ela está instalada. Eu sinto que de uma maneira geral seus trabalhos são muito pessoais, mas eles também têm um respiro que poderia ser definido como coletivo. É algo que poderia ser dito do trabalho de um amigo que temos em comum, Alfredo Jaar, que sempre se coloca como um intelectual, e defende que o papel de um intelectual é estar constantemente engajado na arena pública, ter a responsabilidade e a coragem de nunca se calar, seja através da obra ou de outras formas. Trago o exemplo dele porque vejo uma postura igualmente coerente e corajosa na tua prática e no teu papel de figura pública.

GK O Alfredo Jaar é uma grande referência para mim, um artista e um amigo muito próximo, que me tem inspirado muito e com quem eu tenho conversas muito válidas, que se refletem também no meu trabalho. E eu diria que sim, o meu trabalho tem esse carácter público, mesmo estando dentro do museu e mesmo estando dentro da sala da galeria. E diria isso acima de tudo porque eu não crio objetos para serem vistos de fora para dentro, não crio objetos que são isolados do seu espaço e do seu público, objetos para serem observados à distância. Eu crio obras nas quais o público entra, entra literalmente dentro da obra, passando a fazer parte dela, ou passando a habitar a obra. Por isso também são geralmente obras de grande escala. Não me interessa objetificar a materialidade ou um tema, interessa-me criar uma instalação que abrace o público, que o envolva, e para isso é preciso ter uma escala além da humana, ter labirintos, corredores, passagens, sons e movimentos, onde o público circula para

poder compreender a peça. Dessa forma, gera-se uma interação, quase uma coreografia, na qual o público passa a ser parte da peça também, e é nesse sentido que, sim, podemos dizer que há sempre uma dimensão pública, um envolvimento com o coletivo, a vontade de transformar o coletivo, de abraçar o coletivo e deixar o coletivo envolver-se. As pessoas entram nas minhas obras e às vezes choram ou sentem-se mal porque sentem a dor, sentem a violência que muitas das vezes as obras querem lembrar. Há pessoas que sentem uma paz em certas obras, porque pressentem a cura e a empatia da obra, ou sentem-se tontas e têm que sair e voltar de novo. Outras sentam-se junto às obras em contemplação e alívio, finalmente têm um momento de compreensão, são sentimentos muito diferentes, mas principalmente sentimentos muito físicos. A minha intenção é convidar o público a entrar de uma forma muito corpórea e muito sensorial e íntima, a compreender algo que muitas das vezes é incompreensível. Recentemente, quando estava em Inhotim, a Marília [Loureiro, curadora do Instituto Inhotim] disse: “as tuas obras criam um vocabulário sensorial, dão cheiro, dão textura, dão poesia, dão palavras, dão sentimentos”, e eu acho que sim, as obras tornam-se quase objetos vivos e assim tornam-se quase sujeitos dentro da sala e dentro do espaço público.

JCV Esse convite para que o corpo de cada um dos visitantes se torne parte da obra está explícito na maneira como pensamos a arquitetura da exposição, porque temos nas duas salas laterais obras em fotografia e vídeo, em que há a representação do corpo, e as pessoas passam no meio disso, confrontando seu próprio corpo com instalações em grande escala, passando por *Compressed Time* (2024), *Labyrinth* (2024) e *18 Verses* (2022). E aí entra de novo essa dimensão pública do trabalho, o visitante percebe que seu corpo se comporta exatamente como o corpo de qualquer outra pessoa, e que estamos todos no mesmo lugar, sem diferenças ou hierarquias.

Compressed Time p. 19
Labyrinth p. 20
18 Verses p. 22

GK E também tem essa magia que é ter a presença humana sem a presença humana. Por exemplo, em *18 Verses* (2022) não há corpos, mas há corpos simbólicos. Através das madeiras e através das vozes dos membros do Ensemble de Lisboa, que se torna uma paisagem sonora que se expande por todo o pavilhão. E sobre as madeiras, podemos olhar para elas e ver apenas a madeira queimada com os poemas, mas no fundo, aquelas madeiras desenhavam uma cartografia de corpos caídos no fundo do mar (dos atuais naufrágios nas águas do Mediterrâneo, que em memória da travessia transatlântica, representam uma das

rotas mais perigosas do mundo). Cada madeira é única, como um corpo, como uma pessoa, os veios da madeira são como impressões digitais, não há dois desenhos iguais: esses veios revelam-se apenas quando a madeira passa por um processo de queima. Quando eu percebi isso foi algo muito forte, que me levou a chorar sem fim. Cada peça é única, como nós próprios. E antes, ainda fora do pavilhão, em *Compressed Time* (2024), talvez aquele cubo de vidro represente exatamente a fragilidade humana, a nossa frágil existência quando comparada com a força e resistência das rochas, que têm cada uma delas milhões de anos. Cada rocha é de facto um pedaço de tempo comprimido, e nós somos uma pequena e frágil migalha dessa complexidade atemporal. Assim, a presença humana está presente sem estar presente. Mas essa dimensão humana tem a ver com o desejo de contar uma história, ou histórias, que foram ou estão a ser silenciadas.

JCV É bom você falar da voz, porque me parece um elemento muito importante. Seja sussurrada ou cantada, ela está presente em vários dos seus trabalhos, e introduz, além da presença da figura humana de que você falava, uma dimensão performática que também é recorrente na sua obra. Não tinha me ocorrido antes, mas de certa forma é como se essa dimensão performática abrangesse não apenas a prática do Ensemble, ou a performance que irá realizar com o bailarino David Amado durante a exibição, mas também a “performance” ou “coreografia” que qualquer pessoa realiza ao entrar em contato com a obra, não é?

Opera to a Black Venus
p. 21

GK Absolutamente. Para esta exposição trabalhei numa performance com o David Amado, que é um bailarino extraordinário, com quem eu tenho vindo a trabalhar há alguns anos, assim como com todo o Ensemble, presentes em outras obras de vídeo e instalação (*Opera to a Black Venus* (2024); *18Verses* (2022)), que são absolutamente incríveis. E eu diria que até a própria instalação ou montagem de todas as obras que estão aqui tem algo de performativo. Sente-se a matéria, carrega-se o peso de cada peça, coloca-se num lado, depois noutro, até encontrar o ângulo certo e a geometria universal. Eu sou na montagem, envolvo-me na montagem, assim como os vários técnicos e a equipa do estúdio. É um trabalho corporal, um trabalho físico, uma dança, um envolvimento físico que cria uma intimidade com a obra que eu diria que é quase performativa. A exposição que nós montámos aqui não é montada por terceiras pessoas apenas, mas é montada fisicamente por mim e tem esse elemento físico, um *labor*, que em inglês é “trabalho”, no sentido de fazer, mas também no sentido

do “trabalho de parto”, do esforço necessário para que algo nasça. E é preciso mesmo um esforço coletivo, quase uma coreografia de corpos, para conseguir montar uma peça num espaço arquitetónico, uma depois da outra. E como disse antes, porque estamos a contar histórias que foram muitas das vezes apagadas e silenciadas, a presença do corpo, a presença da voz, a presença do movimento e da forma tornam-se extremamente importantes. Eu também acho que assistir ou fazer parte de uma performance é um momento muito único, pois só existe naquele momento particular, dia e hora, e depois desaparece – ficam apenas as frequências e as lembranças do som, dos movimentos e dos afetos.

A performance é uma experiência que faz muita falta. Estamos num tempo tão crítico, envolvidos e rodeados por tanto horror e tanta guerra e tanta agonia, que a arte tem o papel extremamente importante de nos lembrar da nossa humanidade. Interessa-me muito criar obras que nos lembrem da nossa humanidade e que façam um reset do que é ser humano. E a performance cria uma vibração e uma frequência compartilhadas, em que através da coreografia, da música, do som, da respiração, se cria um cosmos muito único num exato momento, em que o público respira juntamente com os performers.

JCV Achei fascinante a ideia da construção da exposição como performance. Esses trabalhos em grande escala só passam a existir de facto no momento da exposição, você não tem um ateliê onde possa montar peças tão grandes, é quase como se você fizesse eles para os outros, para a coletividade, não é algo que você faz para você mesma, como se poderia dizer de outros tipos de obras de arte.

GK As obras começam a acontecer no meu imaginário, numa dimensão muito íntima, muito reduzida e muito pequena. Eu trabalho no estúdio em Berlim ou aqui na Vila de Sintra com modelos arquitetónicos, vários modelos de sala e de espaços (quadrados, retangulares, triangulares, grandes, pequenos, etc.) e depois começo por construir as obras primeiramente em argila, em barro, por vezes em tecido, em papel ou madeira. Trabalho com as mãos, vou moldando as obras em miniatura e começo a projetá-las e a encená-las no espaço. Obras como *O Barco* (2021) que tem 32 metros de comprimento, ou *18 Verses* (2022) que se estende por quase 20 metros, ou mesmo o *Labyrinth* (2024) não podem ser montadas no estúdio, só em pequena escala e digitalmente, antes de chegarem de facto a existir. O mesmo acontece com o trabalho de vídeo. Todas as minhas obras de filme são antes de

mais elaboradas num storyboard, eu desenho e escrevo, cena a cena, antes das filmagens acontecerem num local específico. *Opera to a Black Venus* (2024), por exemplo, foi filmada numa pedreira em Almoester, no Cartaxo; enquanto toda a trilogia *Illusions* (2017-2019) foi filmada num estúdio circular em Kreuzberg, Berlim – circular para dar a ilusão de infinito.

Na verdade, começo pelo desenho, aliás, para dizer a verdade, tudo começa antes, com muita leitura. Com muitos, muitos livros e muita, muita leitura, muita pesquisa. Há uma pessoa muito importante comigo no estúdio que é a Matilde [Outeiro], e nós fazemos uma grande investigação, ela recolhe toda a pesquisa, portanto primeiro são muitos factos, muita leitura, muita escrita. Depois os factos passam a forma, movimento, som, e passam a ser mais ou menos imaginados e depois começam a ter dimensões, e aí começo a trabalhar com outra pessoa muito importante que é o Yhesley [Bezerra], que faz toda a arquitetura e cenografia, e nós começamos assim a moldar as obras e a trabalhar com a materialidade. Todos os materiais que uso são materiais naturais, como solo, café, açúcar, cacau, rocha, areia, vidro, madeira, têxteis de algodão, e assim a terra ou o mundo entram de facto dentro da exposição e fazem parte da exposição. São geralmente materiais que, fora do espaço do museu, podem ser efémeros, que desaparecem, mas que conceptualmente instalados se tornam importantes e que questionam o que é a riqueza, o que é uma obra de arte, que questionam quais são as obras de arte que podem estar dentro do museu. Esta materialidade que as obras trazem contribui para construir um vocabulário muito importante para a descolonização do saber.

JCV Nós começamos a pensar na possibilidade de uma exposição sua aqui pela sua prática de trabalhar com o barro nos estúdios iniciais da concepção de um trabalho, porque a cerâmica é o ponto de partida da programação contemporânea da Albuquerque Foundation, mas é fascinante ouvir você falar da materialidade das coisas em geral. Por um lado, como você acaba de descrever, pelo facto de os materiais que você usa serem quase sempre orgânicos ou naturais, mas também porque você tem um jeito que eu acho muito bonito de falar de como, cada um à sua maneira, esses materiais guardam memórias. A madeira de *18 Verses* (2022), por exemplo, guarda a memória tanto do que foi quando ainda era árvore, quanto do uso dela depois de cortada; e a pedra pode guardar memórias geológicas, mas também de tudo que aconteceu com ela depois de ser extraída da montanha onde repousou ao longo de milhares de anos. E se nós transpusermos isso para um âmbito maior, coletivo ou democrático do trabalho, se torna simbólico daquilo de que

falávamos antes, que cada uma das pessoas que entra na exposição é um corpo, é uma pessoa, mas elas todas carregam alguma coisa junto, não? E os materiais, de certa forma, me parece que funcionam de uma maneira análoga, não sei se faz sentido...

GK Sim, faz sentido. De facto, eu acho que nós chegamos a este título, *O Fundo do Mundo*, porque é algo que eu tenho aprofundado cada vez mais nas obras dos últimos anos, como todos estes materiais são organismos vivos que guardam memória, que transportam memória e que funcionam como um arquivo da existência humana. Isso fascina-me muito: olhar para a natureza, para a fauna, a flora, a terra como um arquivo da humanidade. É extremamente interessante, quando nós pensamos que grande parte da nossa história é apagada, é negada, é esquecida, e que uma pequena parte é glorificada, é celebrada como universal. Quando nós pensamos que grande parte dos seres humanos tem uma história que não é mencionada nos livros, uma história que se tornou inexistente, invisível, e que ainda há relativamente pouco tempo estávamos à procura das palavras que nos permitiriam mencionar momentos da nossa história e da nossa biografia, porque não as tínhamos. A palavra é essencial, a palavra torna algo existente, não é? Mas eu diria que não é só a palavra semântica, mas a palavra visual também, e aí entra a arte.

Não é só a poesia que cria um vocabulário, que cria palavras para tornar algo existente ou algo visível: os materiais têm essa grande força de funcionarem como memória. A água tem memória, a terra tem memória, as árvores têm memória. E quando eu comecei a fazer a maior parte das obras que fazem parte desta exposição, eu comecei com uma pergunta filosófica num cenário muito futurístico: o de imaginar “o que é que o fundo do oceano nos diria amanhã, se esvaziado de água hoje?”. E comecei a perceber que se nós esvaziássemos os oceanos de água, o fundo do mar realmente iria revelar a história da humanidade, e conseguiríamos ver no seu fundo corredores de corpos entre continentes, trajetórias de restos humanos de um continente para outro, assim como nas passagens do Mediterrâneo, nas passagens do Atlântico, passagens que revelam não só grandes projetos – como o projeto da escravatura e o projeto colonial – mas também as atuais e contínuas fugas às guerras, desastres climáticos, genocídios, pobreza, exploração... E nós poderíamos realmente correr *o fundo do mundo* e olhar para a terra como um arquivo da humanidade, como um lugar de memória de quem nós somos. Um lugar que memoriza como é que a humanidade existiu e como é que existe, com toda a sua beleza, mas também com a sua parte grotesca, com a beleza de criar, mas também com a violência de destruir. E é nesse sentido que eu acho

extremamente interessante o que dizia antes, como a natureza consegue arquivar quem nós somos, como humanos.

E a memória está presente não só no fundo do mar, mas também no coração da floresta, na madeira: quando nós mostrámos *18 Verses* (2022) na Kunsthalle Baden-Baden, que está numa região do sul da Alemanha rodeada por uma grande floresta, que é a Floresta Negra, eu comecei a fazer uma pesquisa e apercebi-me que esta floresta era a grande fornecedora de madeiras para o sul da Europa, para a construção dos chamados navios “negreiros”. Ou seja, a Alemanha fornecia para o Mediterrâneo, nomeadamente para Portugal, Espanha, Itália, França, a madeira adequada no Mediterrâneo para construir esses barcos de grande e longo porte. Portanto, nós vimos o quanto global e complexa a história é, e como é apagada múltiplas vezes. Mas o mais interessante é que cada árvore daquelas cresce ao longo de 200 ou 300 anos, portanto quando se corta uma árvore, ela demora 200 anos para voltar a crescer. Ou seja, quando entramos dentro da floresta hoje, nós conseguimos identificar as feridas e as cicatrizes do tempo colonial, a floresta memoriza-as e revela-as. Ao caminharmos na Floresta Negra, na Alemanha, as feridas do projeto de escravatura, no qual milhões de pessoas africanas foram escravizadas e transformadas em mercadoria – um projeto que Portugal iniciou, em 1441, e do qual foi líder durante séculos, criando uma das maiores riquezas europeias, produzidas pelos povos africanos – são reveladas. E como lidar com estas feridas e cicatrizes? Precisamente este ano (2026), pela primeira vez a Assembleia Geral da ONU aprovou uma resolução reconhecendo a escravatura e o tráfico transatlântico como “o maior crime contra a humanidade”, e “a maior atrocidade histórica”, à qual infelizmente Portugal, ao contrário do mundo global, votou com abstenção, não reconhecendo tal facto.

Mas, a terra memoriza, assim como o mar. E por mais que não saibamos e por mais que esqueçamos, ou que seja proibido contar, ou que seja apagado, ou não reconhecido, a natureza faz o registo perfeito e empírico da memória da história humana. Hoje, nós vamos à Floresta Negra e conseguimos identificar quais foram os grandes pedaços de terra que foram sacrificados e cortados para um determinado projeto, porque a floresta precisa de cerca de 200 a 300 anos para recuperar tal ferida e para as árvores voltarem a ter o seu estado adulto como as outras. Eu acho isso fascinante e por isso toda esta materialidade entra na minha prática artística, como ferramenta para dismantelar este jogo de esquecimento e lembrança. E poderíamos continuar e ir mais longe, pois estes mesmos barcos, uma vez chegados à costa africana para capturar pessoas em Angola e outras regiões, atravessam o atlântico para ocupar as terras dos povos originários e criar monoculturas de grande escala no Brasil. São também os mesmos barcos que atravessam em sentido contrário

recheados de preciosidades e ouro de Minas Gerais, assim como com sementes, plantas e árvores tropicais, que vêm criar os luxuriantes jardins dos palácios em Sintra e decorar a cidade de Lisboa com exuberantes jardins botânicos, que nos recordam em cada folha a presença da história e a sua continuidade. E de novo *o fundo do mundo* é a nossa maior memória e contadora de histórias.

JCV É fascinante mesmo. Ainda sobre materialidade, me parece que há um movimento na sua prática em geral, e no específico desta exposição, entre transparência e opacidade. Penso nas cortinas de *Labyrinth* (2024), que apesar de pretas são também quase diáfanos, em relação com a madeira de *18Verses* (2022), que é opaca. Ou então na transparência frágil do cubo de vidro que se apoia nas pedras de *Compressed Time* (2024). Ou ainda, numa perspectiva talvez mais livre e mais poética, na água (que apesar de ausente da exposição é central em sua concepção), que é transparente, mas, nos abismos oceânicos onde caíram os milhares de corpos a que você alude, também fica completamente impenetrável. E quando penso nessa fricção entre transparência e opacidade, e é nesse aspecto principalmente que queria ouvir de você se acha que o que estou falando faz sentido – penso que esses conceitos são muito densos, e não por acaso são centrais na obra de pensadores como Frantz Fanon, Paul Gilroy, Édouard Glissant...

GK É muito linda a tua pergunta. De facto, são conceitos muito densos e é tudo pensado em detalhe: o material não aparece por acaso, o material aparece e é escolhido porque toca exatamente nestas questões que são o visível e o invisível, o lembrado e o esquecido, o que se vê e o que não se vê, o que se pode ver e o que não se pode ver. Caminhos, passagens e labirintos podem ser locais de fuga, mas também de refúgio, de resistência. O labirinto pode ser usado para se ser vista ou não se ser vista, para se ser identificada ou não ser identificada. Pode ser uma trajetória de escape, mas também pode ser um local onde alguém se esconde e onde se repousa finalmente. Depende do histórico e da biografia que se traz, depende do contexto. E o silêncio, nesse sentido, também pode ser um lugar não apenas de apagamento, mas de cura. Eu acho que as materialidades trazem isso: o vidro é algo belo, que reflete as pedras em seu redor, mas também é algo que a qualquer momento pode partir, e nós sabemos que durante a montagem a peça pode quebrar. E eu acho que trabalhar com esse efêmero é extremamente importante, sabendo que nós temos um histórico de arte em que tudo era muito concreto e muito fático. E muito visível. E as peças eram feitas de materiais muito duros,

para existirem para sempre e prevalecerem sobre a própria natureza. Eu acho que é uma perspectiva muito masculina e muito ocidental do que é a arte...

JCV E muito conservadora, não? A lógica do colecionador que quer uma peça sólida, que possa pendurar na parede e que possa não mudar nunca, é a lógica de quem quer manter exatamente o status quo...

GK A prática de artistas da nossa geração, com uma biografia da diáspora, da periferia, que trazem questões de gênero, trazem questões de migração, trazem questões que retiram o centro do centro, que questionam o centro, em que a periferia é que coloca as questões... Para essas artistas é inevitável questionar a materialidade. As minhas obras não se elevam no ar, não são fállicas, são materiais que podem desaparecer e eu acho que todos esses elementos são elementos que são um contraponto a este histórico muito masculino e ocidental de que algo existe para sempre e não pode ser mexido...

JCV Para sempre e desde sempre, não é? Justificar que as coisas não mudem com o mito da pureza, ou da "raiz única", como diz Glissant...

GK Exato: para sempre e desde sempre. Eu acho que nós começamos a questionar o que é a arte e a trazer um novo vocabulário do que é a arte contemporânea. A arte contemporânea está em diálogo com o mundo. E eu sou apenas uma artista que está em diálogo com o mundo e que está em diálogo com a terra e com a rocha e com a madeira e, através da observação e do diálogo com estas materialidades e com a história humana, eu consigo construir uma narrativa. Mas a obra é tão importante quanto nós somos importantes. Uma obra de terra é tão importante quanto uma obra de porcelana, uma obra de rocha é tão importante quanto uma obra de ferro, e uma obra de um tecido frágil de algodão transparente é tão importante quanto uma pintura. São diferentes formas de usar o mesmo material. Eu acho que está a acontecer uma descolonização da arte contemporânea, e acho que isso é fascinante também para os colecionadores e para os museus, pois eles entendem a importância daquilo que está a mudar, de que a arte por vezes não é palpável, ou que é um conceito, ou algo que é performativo. Tudo isto questiona uma longa história de posse,

apropriação, assenhoreamento, conquista, ocupação, invasão. Sempre que eu quero expor a minha obra eu tenho que a montar de novo, ela aparece e desaparece, está e não está. E isso conecta-se com saberes ancestrais, em que a humanidade não está no topo da hierarquia, mas em constante diálogo com *o fundo do mundo*. Isso traz uma nova visão do que é performativo, ou efêmero. Talvez uma obra não seja algo que se possa ter, mas algo que se vivencie, algo que se pode montar performaticamente e depois desmontar. E de facto as minhas obras são adquiridas por grandes museus e colecionadores, que compreendem que acima de tudo a arte existe para ser vivenciada e para nos dar um vocabulário daquilo para o qual nós não temos linguagem. E para compreender aquilo que é incompreensível. Ou seja, para nos tornar mais humanos. A arte tem essa grande função: lembrar-nos da nossa humanidade.

JCV Você falou antes que se a gente pudesse olhar o fundo do mar como um arquivo, estariam lá guardadas todas as histórias de violência, de escravatura e de migrações, forçadas ou não, e eu acrescentaria que também veríamos a história do comércio, a história da economia, a história talvez dos desejos e dos sonhos de muitas pessoas, a história de trocas culturais e choques religiosos... Todas questões que de certa forma estão condensadas na Coleção Albuquerque e na história da porcelana chinesa de exportação. Queria te perguntar como você se sente ao expor a sua obra perto desses objetos, produzidos a partir de uma visão de mundo que é essencialmente a que você critica e questiona.

GK Eu acho que atualmente há um diálogo muito forte e um questionamento do que é a arte e para que serve a arte. É interessante observar como um objeto é museificado, cercado por vidro, num plinto, sem poder ser tocado ou usado. Há um elemento de voyeurismo iminente, mas também questões muito complexas de apropriação e de como a economia europeia tem sido estruturada em torno daquilo que não lhe pertence. Anualmente, milhares de pessoas viajam a Berlim para ver o busto de Nefertiti, a rainha do antigo Egito, ou as portas de Babilónia construídas em 575 a.C. no atual Iraque. Há uma economia em torno da arte (desde voos, a hotéis, a bilhetes de entrada, a cafés, livros e catálogos, restaurantes), que se mantém fechada e que não chega aos lugares onde essa arte foi criada.

Estas porcelanas foram adquiridas, mas os recursos naturais, as obras de arte e até os museus da Europa toda foram construídos com peças que vieram de fora e que foram retiradas num tempo

de opressão, um tempo colonial de violência. Nesse sentido eu acho que o diálogo entre o pavilhão contemporâneo e a coleção é importante, porque nos ensina a dialogar com o passado, e acima de tudo a questionar esse passado e repensar como lidar com ele, agora na contemporaneidade. Acima de tudo, tem que se criar um lugar que se chama *responsabilidade*, e muitas das vezes trabalha-se em torno destes temas através da culpa, mas eu acho que é muito importante modificar o posicionamento. Quando nós mudamos ou adotamos um novo posicionamento, que é de responsabilidade, torna-se possível o que está a acontecer agora: nós dois estarmos a trabalhar juntos. Só é possível trabalharmos juntos porque há esse momento de responsabilidade, no qual eu recebo um convite da tua parte, e me ofereces o museu como o espaço para esta exposição. Eu acho que é assim que nós lidamos com esta história tão complexa.

JCV Concordo. E essa história complexa é, de novo, uma história coletiva. Esta exposição é a primeira individual que você realiza em Portugal em muitos anos, e a primeira após voltar a residir parte do ano em Sintra. Entendo que a decisão de regressar se relaciona tanto com mudanças no cenário social, político e cultural na Alemanha, quanto (talvez) com o desejo de voltar a se confrontar com o contexto português. Um contexto que, de muitos pontos de vista, ainda não promoveu uma reflexão coletiva e abrangente sobre seu passado colonial. A tua prática, tanto em sua vertente literária e filosófica, quanto na mais propriamente artística, escancara a necessidade e a urgência dessa reflexão: tendo isso em vista, como você acha que a sua obra vai ser recebida no contexto atual do país?

GK Eu acho que há um público muito jovem que tem uma urgência muito grande em saber, e que sabe que grande parte das narrativas dominantes que lhes foram dadas perderam toda a credibilidade. Esta é uma geração que quer e precisa de novos vocabulários, para compreender quem são e para compreenderem a história que têm. Eu tenho a maior compreensão, pois eu sou uma artista que saiu muito jovem, de Lisboa para Berlim, para poder tornar-me quem eu sou. Durante a minha curta existência aqui em Portugal, todos os caminhos estavam fechados, todas as portas cerradas, as janelas hostilmente trancadas – acho até que havia uma absoluta incompreensão de que uma mulher com a experiência afro-diaspórica pudesse alguma vez tornar-se importante para as novas gerações, ou mesmo representar a nação internacionalmente. Em Berlim, construí-me e construí toda uma

carreira internacional, recebi contratos, convites e bolsas que aqui seriam impensáveis. É muito bom voltar e partilhar com o público tudo aquilo que eu aprendi e fiz nesta grande viagem pelo mundo, mesmo que as estruturas e as instituições por vezes ainda não estejam preparadas para esta narrativa, ou que quem domina as estruturas e as instituições não esteja preparado.

JCV É difícil mesmo, entendo. Mas antes você falava de responsabilidade, e eu acho que a decisão de se confrontar com essa dificuldade tem a ver com uma ética da responsabilidade, ou com o papel do intelectual (de que também já falamos) de não fugir desses embates, de não se deixar silenciar, ou decidir silenciar-se. Na sua conversa com Mano Brown [no podcast *Mano a Mano*] você falou uma coisa muito bonita, que não vou saber repetir exatamente, mas que em resumo era que as pessoas da diáspora africana foram impedidas por séculos de terem um lugar que pudessem chamar de “casa”, e que você, conscientemente e apesar do histórico colonial violento de Portugal, escolheu e decidiu que Portugal é e será a sua casa, porque é um direito seu poder chamar algum país de “casa”. Eu acho que faz parte dessa decisão voltar para casa, e contribuir para que se torne um lugar melhor.

GK As tuas palavras são ainda mais lindas que as minhas. Sim, esse direito de ter uma “casa”, uma pertença, é tão existencial. E mais que existencial, é mágico – quando me apercebi que a minha prática artística e a minha arte são também uma “casa” para muitas pessoas. Pois, esse desejo de voltar tornou-se muito forte para mim quando eu comecei a trabalhar com o Ensemble, formado inicialmente para a performance de *O Barco* (2021). Um largo número de pessoas das diferentes diásporas africanas, todas de Lisboa e da sua periferia, incríveis vozes de tenores a sopranos, bailarinos e percussionistas, com quem ensaiei incansavelmente. Eles traziam Lisboa até mim. Traziam um Portugal, que eu já não conhecia e que me encantou. E eu trazia um mundo aberto e generoso à espera deles. E isso tornou-se ainda mais forte quando eu de facto comecei a levar este grande Ensemble de 25 a 30 pessoas comigo a viajar. Primeiro fomos para Londres, apresentar na Somerset House, assim como a Madrid e à Kunsthalle Baden-Baden. Depois atravessámos o Atlântico para o maior museu a céu aberto, Inhotim, no Brasil, onde fomos recebidos tão calorosamente, e eu comecei de facto a perceber a força e o poder que a arte tem, e quão transformadora a arte pode ser na vida das pessoas. Algumas dessas pessoas fizeram o passaporte pela primeira vez para poderem viajar. Para fazerem

uma performance! Isso tem um significado muito grande, e comecei a pensar que todas estas comissões e todas estas exposições que eu faço pelo mundo poderiam também começar a partir daqui de Lisboa e não só de Berlim. Por vezes, eu caminho por Lisboa e sento-me num café a observar e vejo muitos jovens, especialmente da diáspora, a servir, a trazer cafés, a limpar as mesas, e penso: um deveria ser arquiteto, uma deveria ser *camerawoman*, outra deveria pesquisar para o arquivo no estúdio. Mesmo que a minha obra não tenha aqui a mesma visibilidade e celebração que tem na Alemanha, ou no Brasil, o facto é que às vezes, nos momentos mais banais, ficamos a saber que o trabalho tocou nas pessoas, por vezes nos momentos mais simples, como quando estou na praia a nadar no mar e, no meio do mergulho, alguém me toca nas costas e diz: “muito obrigada pelo teu trabalho”.

Compressed Time, 2024

Instalação com blocos de calcário e cubo de vidro preto, dimensões variáveis
Vista de instalação no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2024.

*Installation with limestone boulders and black glass cube, dimensions variable
Installation view at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2024.*





Labyrinth, 2024

Instalação têxtil com tecido de algodão fino, dimensões variáveis
Vista de instalação no Kunsthalle Baden-Baden, 2024.

*Textile installation with fine cotton fabric, dimensions variable
Installation view at Kunsthalle Baden-Baden, 2024.*



Opera to a Black Venus, 2024

Instalação de vídeo de um canal, HD, cor, som, 4'27", em loop
Vista de instalação no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, 2024.

*One-channel video installation, HD, colour, sound, 4'27", in loop
Installation view at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, 2024.*

[Página seguinte *Next page*]

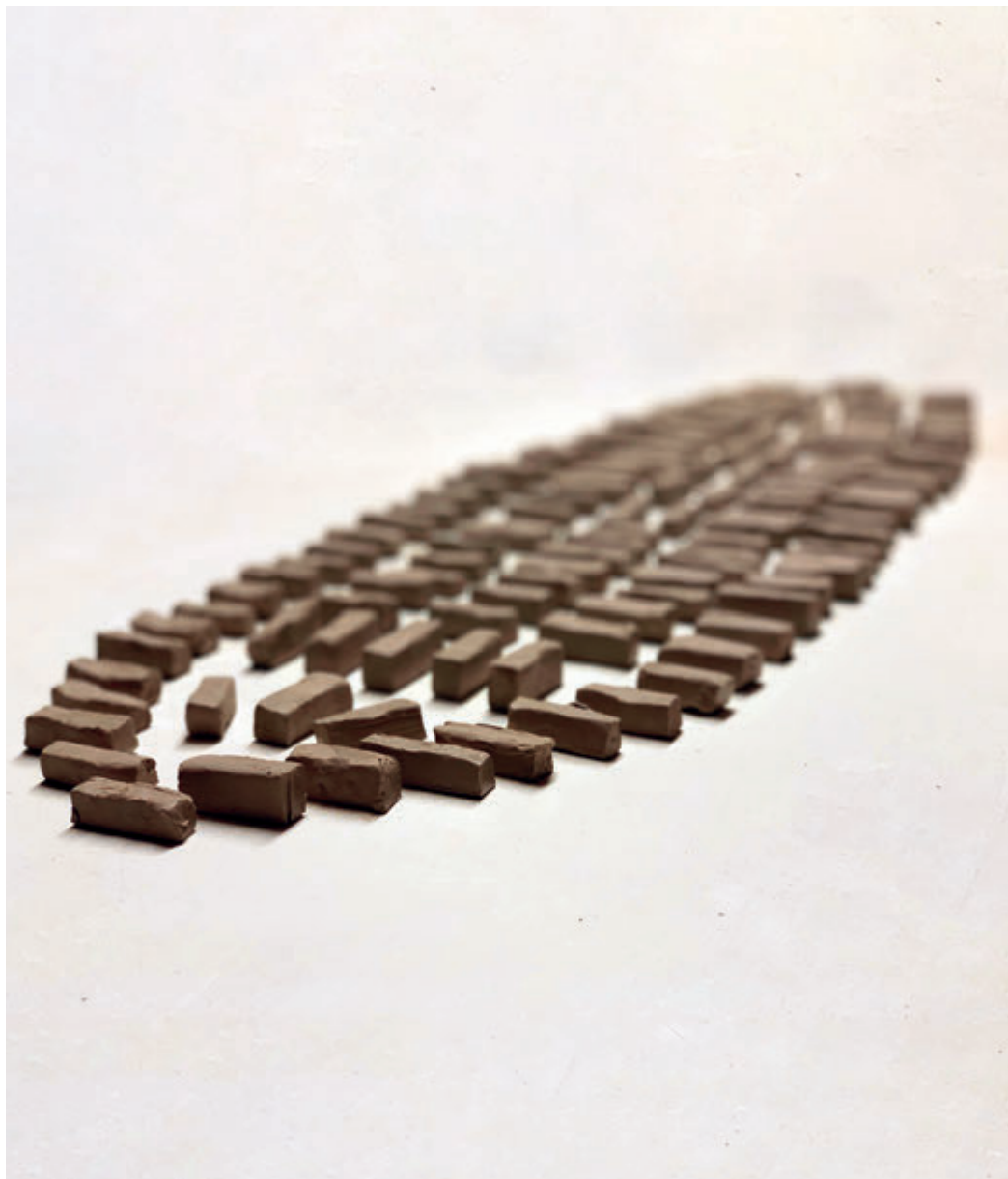
18 Verses, 2022

18 peças de madeira carbonizada, poema gravado, pintadas à mão com
folha de ouro, tecido, instalação sonora de 8 canais com duração de
30 minutos, dimensões variáveis
Vista de instalação na Pace Gallery, Nova Iorque, 2023.

*18 charcoaled wooden pieces, engraved poem, hand-painted with gold
leaf, fabric, 8 channel sound installation with a duration of 30 minutes,
dimensions variable
Installation view at Pace Gallery, New York, 2023.*







Maquette of a Boat, 2026

Argila moldada à mão
160 × 60 × 110 cm
A produção no studio da artista, Berlim.

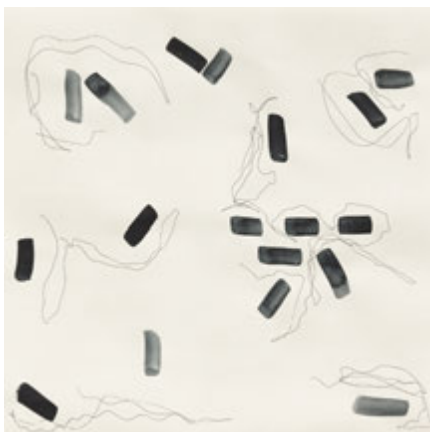
Hand-molded clay
63 × 24 × 43 in
Making of at the artist's studio, Berlin.



Storyteller, 2026

Díptico
Impressão a jato de tinta em papel fino montado em aluDibond
150 × 88 cm (cada)

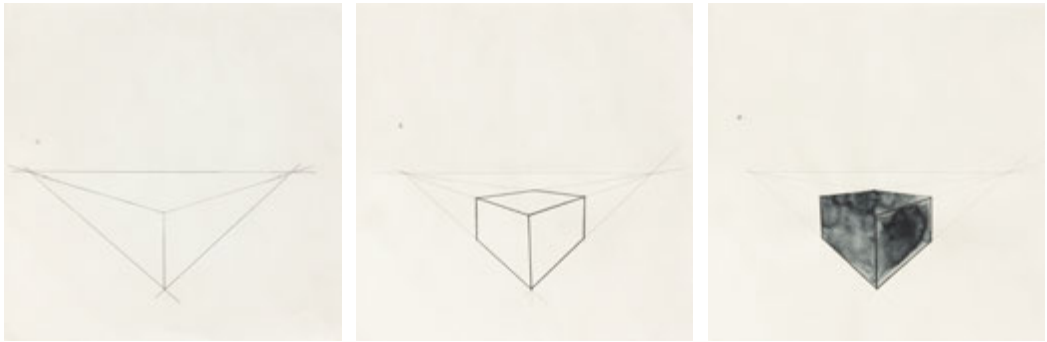
Díptych
Inkjet print on fine art paper mounted on aluDibond
59 × 35 in (each)



Cartographies, 2026

6 desenhos em aguarela e tinta com moldura
32 × 32 cm (cada)

*6 drawings in watercolour and ink, framed
13 × 13 in (each)*



Untitled, 2026

3 desenhos em aguarela, tinta e carvão com moldura
32 x 32 cm (cada)

*3 drawings in watercolour, ink and charcoal, framed
13 x 13 in (each)*



Untitled, 2026

3 desenhos em aguarela, tinta e carvão com moldura
32 x 32 cm (cada)

*3 drawings in watercolour, ink and charcoal, framed
13 x 13 in (each)*



Illusions Vol. III, Antigone, 2019

Still, Haemon and Creon

Instalação de vídeo de dois canais, HD, cor, som, 54'49", em loop

Still, Haemon and Creon

Two-channel video installation, HD, colour, sound, 54'49", in loop

Removing the centre from the centre
a conversation with Grada Kilomba

on the occasion of the exhibition

The Bottom of the Earth

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

I have heard you say, very clearly and on more than one occasion, that as a Black artist you often find yourself having to address personal, biographical or racial questions, without being able to focus exclusively on what the works themselves say. I would like to subvert that logic and begin our conversation with the works, with the place we are in, and with your decision to occupy not only the exhibition spaces, but to move beyond them, into the garden.

GRADA KILOMBA

We are often anchored to constructed identities, to constructed narratives, to constructed definitions, to themes that reduce the complexity of the work. I believe that one of the most important exercises we have within contemporary art is precisely to claim the freedom to express ourselves as artists. One of the greatest challenges, as an artist of the African diaspora, is to enable the audience to perceive the complexity of the works without reducing them to a single identity. This complexity, which we might describe as decolonial, is also reflected in the exhibition design and in the materiality of the show, and in the way the works extend across different disciplines (such as installation, sound, video, choreography, performance) and move from exterior to interior, and from one material to another, constructing a layered and profound narrative that questions what a museum is, what should be contained within it, and even the very definition of art itself. I find this challenge, this constant process of deconstruction, extremely important, because one of the most beautiful tasks we have today is to dismantle and undo all these definitions that have been handed down to us, knowing that they can no longer tell our story, as they are deeply embedded in a colonial and patriarchal language that must be reviewed. For me, the exterior space is as important as the interior space, because the exterior is inhabited by the public, many of whom encounter an artwork outside but never enter the museum itself. In recent years, I have become particularly interested in developing works that occupy exterior space, and in rethinking what public art is, what architecture is, what a monument is, what a memorial is. It is not only about architectural objects or art objects, but about ways of telling stories. And these are ways of telling the public a story: what we should remember, and what we should forget. As we move through cities

and navigate urban spaces, our history is being defined, as well as the history we are meant to recognise as valid, which bodies we are encouraged to remember and celebrate, and which bodies and names effectively do not exist. It was when I came to understand this that I began to feel it was important to bring the works outside the museum, into public space. To begin the dialogue outside, to start narrating and telling a story before people even enter the museum, which is precisely what we are doing in this exhibition. *The bottom of the earth* begins outside the pavilion.

JCV Regarding the public aspect of your work, and its relationship with public and exterior space, I would like to ask whether you see this as an inherent vocation of your practice as a whole, regardless of where it is installed. It seems to me that, in general, your works are deeply personal, yet they also possess a breadth that could be described as collective. This is something that might also be said of the work of a mutual friend of ours, Alfredo Jaar, who consistently positions himself as an intellectual, and argues that the role of the intellectual is to remain constantly engaged in the public arena, to carry the responsibility and the courage never to remain silent, whether through the work itself or by other means. I mention him because I see a similarly coherent and courageous stance in your practice and in your role as a public figure.

GK Alfredo Jaar is a major reference for me, an artist and a very close friend, who has greatly inspired me and with whom I have many meaningful conversations that are also reflected in my work. And I would say that yes, my work does have this public aspect, even when it is situated within the museum, within the gallery space. I say this above all because I do not create objects to be viewed from the outside in; I do not create objects that are isolated from their space or their audience, objects to be observed at a distance. I create works that the public enters – literally enters into the work – becoming part of it, or inhabiting the work itself. This is also why they are generally large-scale. I am not interested in objectifying materiality or a theme; I am interested in creating an installation that embraces the audience, that envelops them. And for that, one needs a scale beyond the human – labyrinths, corridors, passages, sounds and movements – spaces through which the public moves in order to understand the piece. In this way, an interaction is generated, almost a choreography, in which the public also becomes part of the work. It is in this sense that we can say that there is always

a public dimension, an engagement with the collective, a desire to transform the collective, to embrace it and to allow it to become involved. People enter my works and sometimes they cry, or feel unwell, because they feel the pain, the violence that the works often seek to recall. Others feel a sense of peace in certain works, because they sense the work's capacity for healing and empathy, or they feel dizzy and need to step outside and then come back. Others sit beside the works in contemplation and relief, finally reaching a moment of understanding. These are very different feelings, but above all they are deeply physical feelings. My intention is to invite the public to enter in a profoundly embodied, sensory and intimate way – to attempt to understand something that is often incomprehensible. Recently, when I was at Inhotim, Marília [Loureiro, curator at the Inhotim Institute] said: “your works create a sensory vocabulary, they provide smell, they provide texture, they provide poetry, they provide words, they provide feelings.” And I think that is true: the works become almost living objects, and in that sense, they become almost subjects within the space, both within the gallery and within public space.

JCV This invitation for each visitor's body to become part of the work is made explicit in the way we conceived the architecture of the exhibition, because in the two lateral galleries we have photographic and video works in which the body is represented, and people move through them, confronting their own bodies with large-scale installations as they pass through *Compressed Time* (2024), *Labyrinth* (2024) and *18 Verses* (2022). And here, once again, this public dimension of the work emerges: the visitor realises that their body behaves exactly like any other body, and that we are all occupying the same space, without differences or hierarchies.

Compressed Time p. 19
Labyrinth p. 20
18 Verses p. 22

GK And there is also a kind of magic, the presence of the human without the human presence itself. For example, in *18 Verses* (2022) there are no bodies, yet there are symbolic bodies. Through the wood, and through the voices of the members of the Lisbon Ensemble, which become a sonic landscape expanding throughout the pavilion. And regarding the wood itself, we can look at it and see only burnt timber inscribed with poems, but in truth those wooden forms draw a cartography of bodies fallen to the bottom of the sea (from present-day shipwrecks in the waters of the Mediterranean, which, in memory of the transatlantic crossing, remain one of the most dangerous routes in the world). Each piece of wood is unique, like a body, like a person; the grain

of the wood is like a fingerprint, no two patterns are alike. These grains reveal themselves only when the wood undergoes a process of burning. When I realised this, it was something profoundly powerful, something that moved me to endless tears. Each piece is unique, just as we ourselves are unique. And earlier, still outside the pavilion, in *Compressed Time* (2024), perhaps that glass cube represents precisely human fragility, our fragile existence when compared to the strength and endurance of the rocks, each of which is millions of years old. Every rock is in fact a fragment of compressed time, and we are merely a small and fragile crumb within that timeless complexity. In this way, the human presence is present without being present. But this human dimension is connected to the desire to tell a story, or stories, that have been, or continue to be, silenced.

JCV It is interesting to hear you speak about the voice, because it seems to me to be a very important element. Whether whispered or sung, it is present in many of your works, and introduces – not only the presence of the human figure you were speaking about – but also a performative dimension that is likewise recurrent throughout your practice. It had not occurred to me before, but in a way, it is almost as though this performative dimension encompasses not only the practice of the Ensemble, or the performance you will present with the dancer David Amado during the exhibition, but also the “performance” or “choreography” enacted by anyone who comes into contact with the work, don’t you think?

Opera to a Black Venus
p. 21

GK Absolutely. For this exhibition I worked on a performance with David Amado, who is an extraordinary dancer and someone with whom I have been working for several years now, as well as with the entire Ensemble, who are present in other video and installation works (*Opera to a Black Venus* (2024); *18 Verses* (2022)), and who are absolutely incredible. And I would say that even the installation or mounting of all the works presented here possesses something inherently performative. One feels the material, carries the weight of each piece, places it on one side and then another, until the right angle and the universal geometry are found. I sweat during the installation process, I physically involve myself in it, as do the various technicians and members of the studio team. It is bodily work, physical work, a dance, a physical engagement that creates an intimacy with the work that I would describe as almost performative in itself. The exhibition we assembled here was not mounted solely by third parties; it was physically installed

by me, and it carries this physical element, this labour – which in English means “work” in the sense of making, but also in the sense of labour as childbirth, the effort required for something to be born. It truly requires a collective effort, almost a choreography of bodies, in order to install one piece after another within an architectural space. And as I said earlier, because we are telling stories that have so often been erased and silenced, the presence of the body, the voice, movement and form become extremely important. I also believe that witnessing or taking part in a performance is a profoundly unique moment, because it exists only in that particular instant, on that specific day and at that precise time – and then it disappears, leaving behind only frequencies and memories of sound, movement and feeling.

Performance is an experience that is deeply necessary. We are living through such a critical time, surrounded and engulfed by so much horror, so much war and so much agony, that art has an extremely important role in reminding us of our humanity. I am deeply interested in creating works that remind us of our humanity and that reset our understanding of what it means to be human. And performance creates a shared vibration and frequency, in which, through choreography, music, sound and breath, a very unique cosmos emerges in a precise moment, one in which the audience breathes together with the performers.

JCV I found the idea of constructing the exhibition as a performance fascinating. These large-scale works only truly come into existence at the moment of exhibition; you do not have a studio where you can assemble pieces of this scale. It is almost as though you create them for others, for the collective, it is not something you make for yourself, as one might say of other kinds of artworks.

GK The works begin to emerge in my imagination, within a very intimate, very reduced and very small dimension. In my studio in Berlin, or here in the village of Sintra, I work with architectural models, with various models of rooms and spaces (square, rectangular, triangular, large, small, etc.) and then I begin by constructing the works first in clay, sometimes in fabric, paper or wood. I work with my hands, shaping the works in miniature, and I begin to project them and stage them within space. Works such as *O Barco* (The Boat, 2021), which is 32 metres long, or *18 Verses* (2022), which extends across almost 20 metres, or even *Labyrinth* (2024), cannot be assembled in the studio except in small scale and digitally, before they truly come into existence.

The same happens with video work. All my film pieces are first developed through a storyboard; I draw and write, scene by scene, before filming takes place in a specific location. *Opera to a Black Venus* (2024), for example, was filmed in a quarry in Almóster, near Cartaxo, whereas the entire *Illusions* trilogy (2017–2019) was filmed in a circular studio in Kreuzberg, Berlin – the circular form serving to create the illusion of infinity.

In truth, I begin with drawing. In fact, to be honest, it all begins even earlier, with reading. With many, many books, and a great deal of reading, and a great deal of research. There is someone very important in the studio with me, Matilde [Outeiro], and together we undertake extensive research; she gathers all the material, so at first there are many facts, a lot of reading, a lot of writing. Then the facts begin to take on form, movement and sound; they begin to be imagined more or less clearly, and then they begin to acquire dimensions. At that point I start working with another very important person, Yhesley [Bezerra], who is responsible for all the architecture and scenography, and together we begin to shape the pieces and work through their materiality. All the materials I use are natural – soil, coffee, sugar, cocoa, rock, sand, glass, wood, cotton textiles – and in this way the earth, or the world itself, truly enters the exhibition and becomes part of it. These are generally materials that, outside the museum space, may be ephemeral, materials that disappear, but which, once conceptually installed, become significant and begin to question what wealth is, what an artwork is, which artworks are allowed to exist within the museum. The materiality these works bring contributes to the construction of a very important vocabulary for the decolonisation of knowledge.

JCV We first began considering the possibility of presenting an exhibition of your work here because of your practice of working with clay in the initial stages of conceiving a piece, since ceramics are the starting point of the Albuquerque Foundation's contemporary programme. But it is fascinating to hear you speak about the materiality of things more broadly. On the one hand, as you have just described, because the materials you use are almost always organic or natural, but also because you have a very beautiful way of speaking about how these materials, each in their own way, retain memories. The wood in *18 Verses* (2022), for example, carries the memory both of what it once was when it was still a tree, and of its use after being cut down; and stone may hold geological memories, but also memories of everything that happened to it after it was extracted from the mountain where it rested for thousands of years. And if we transpose this

into a broader, collective or democratic dimension of the work, it becomes symbolic of what we were discussing earlier: that every person who enters the exhibition is a body, is an individual, but that they all carry something with them, don't they? And in a certain sense, it seems to me that the materials function in an analogous way. I don't know whether that makes sense...

GK Yes, it does make sense. In fact, I think we arrived at this title, *The Bottom of the Earth*, because it touches on something I have been exploring more and more deeply in my work over recent years: the way all these materials are living organisms that retain memory, carry memory, and function as archives of human existence. That fascinates me enormously, to look at nature, fauna, flora, the earth itself, as an archive of humanity. It becomes extremely interesting when we consider that a large part of our history is erased, denied, forgotten, while only a small portion is glorified and celebrated as universal. When we think about how so many human beings possess histories that are never mentioned in books, histories that have been rendered non-existent, invisible, and how, until relatively recently, we were still searching for the words that would allow us to speak about moments of our own history and biography, because they did not exist for us. Words are essential; words make something exist, do they not? But I would say it is not only the semantic word, but the visual word as well, and this is where art enters.

Poetry is not the only thing capable of creating a vocabulary, of creating words that allow something to become visible or to exist: materials themselves possess this extraordinary capacity to function as memory. Water has memory, the earth has memory, trees have memory. And when I began making most of the works that form part of this exhibition, I started from a philosophical question within a very futuristic scenario, imagining: "what would the bottom of the ocean tell us tomorrow, if it were emptied of water today?" And I began to realise that if we were to empty the oceans of water, the ocean floor would truly reveal the history of humanity, and we would be able to see at its depths corridors of bodies between continents, trajectories of human remains from one continent to another, just as in the crossings of the Mediterranean, in the crossings of the Atlantic – crossings that reveal not only vast projects such as the project of slavery and the colonial project, but also the current and ongoing fleeing from war, climate disasters, genocides, poverty, exploitation... We could truly traverse the *bottom of the earth* and look upon the earth as an archive of humanity, as a site of memory of who we are. A place that remembers how humanity has existed, and how it continues to exist, with all its beauty, but also with its grotesque

dimension, with the beauty of creation, but also the violence of destruction. And it is in this sense that I find it so fascinating, as I was saying earlier, how nature is capable of archiving who we are as human beings.

And memory is present not only at the bottom of the ocean, but also in the heart of the forest, within the wood itself. When we presented *18 Verses* (2022) at the Kunsthalle Baden-Baden, which is located in southern Germany and surrounded by the vast Black Forest, I began researching and discovered that this forest had once been one of the principal suppliers of timber to southern Europe for the construction of so-called “slave ships”. In other words, Germany supplied the Mediterranean – namely Portugal, Spain, Italy and France – with the timber required to build these large, long-distance vessels. And so, we begin to understand just how global and complex history truly is, and how it is erased over and over again. But what I find most striking is that each of those trees takes 200 or 300 years to grow, and when a tree is cut down, it takes another 200 years to grow back. Which means that when we walk through the forest today, we can still identify the wounds and scars of the colonial era – the forest remembers them and reveals them. As we walk through the Black Forest in Germany, the wounds of the slavery project are revealed: a project in which millions of African people were enslaved and transformed into commodities, a project initiated by Portugal in 1441, of which it was the leading force for centuries, generating one of Europe’s greatest fortunes through the exploitation of African peoples. And how do we confront these wounds and scars? Precisely this year (2026), for the first time, the United Nations General Assembly passed a resolution recognising slavery and the transatlantic slave trade as “the greatest crime against humanity” and “the greatest historical atrocity”, from which Portugal, unlike much of the rest of the world, abstained, refusing to recognise this fact.

But the earth remembers, just as the sea remembers. And no matter how much we may not know, how much we may forget, how much telling may be forbidden, erased or denied, nature preserves a perfect and empirical record of human history. Today, when we walk through the Black Forest, we are still able to identify the large tracts of land that were sacrificed and cut down for a specific historical project, because the forest requires around 200 to 300 years to heal such a wound, for the trees to regain the same mature state as the others. I find that fascinating, and that is why all this materiality enters my artistic practice, as a tool for dismantling this game of forgetting and remembrance. And we could continue even further. Those very same ships, once they arrived on the African coast to capture people in Angola and elsewhere, crossed the Atlantic to occupy Indigenous lands and establish vast monocultures in Brazil. They were also the same ships that

travelled back in the opposite direction, laden with treasures and gold from Minas Gerais, as well as seeds, plants and tropical trees, which would go on to create the luxuriant gardens of the palaces of Sintra and adorn the city of Lisbon with exuberant botanical gardens – gardens that remind us, in every leaf, of the presence of history and of its continuity. And once again, *the bottom of the earth* is our greatest memory, and our greatest storyteller.

JCV It truly is fascinating. Still on the subject of materiality, it seems to me that there is a movement within your practice in general – and within this exhibition in particular – between transparency and opacity. I am thinking of the curtains in *Labyrinth* (2024), which, despite being black, are also almost diaphanous, set against the wood in *18 Verses* (2022), which is opaque. Or the fragile transparency of the glass cube resting upon the stones in *Compressed Time* (2024). Or even, perhaps from a freer and more poetic perspective, water itself (which although absent from the exhibition, is central to its conception), which is transparent, but in the oceanic abysses where the thousands of bodies you allude to have fallen, also becomes completely impenetrable. And when I think about this friction between transparency and opacity, this is particularly where I wanted to hear whether you feel what I am saying makes sense to you. I think these are extremely dense concepts, and not by chance central to the work of thinkers such as Frantz Fanon, Paul Gilroy, Édouard Glissant...

GK Your question is very beautiful. Indeed, these are very dense concepts, and everything is thought through in detail: the material does not appear by chance, the material appears and is chosen because it touches precisely upon these questions of the visible and the invisible, the remembered and the forgotten, what is seen and what is not seen, what can be seen and what cannot be seen. Paths, passages and labyrinths can be places of escape, but also of refuge, of resistance. The labyrinth can be used in order to be seen or not seen, to be identified or not identified. It can be a trajectory of escape, but it can also be a place where someone hides, and where one finally comes to rest. It depends on the history and the biography one carries; it depends on the context. And silence, in this sense, can also be a place not only of erasure, but of healing. I think materialities carry this within them: glass is something beautiful, reflecting the stones around it, but it is also something that can shatter at any moment, and we know that during installation the piece may break. And I think working

with this ephemerality is extremely important, especially when we inherit a history of art in which everything was highly concrete and highly phallic. And highly visible. Works were made from very hard materials, in order to exist forever and prevail over nature itself. I think this is a very masculine and very Western understanding of what art is...

JCV And a very conservative one as well, isn't it? The logic of the collector who wants a solid object, something that can be hung on a wall and never change, is the logic of someone who wants precisely to preserve the status quo...

GK The practice of artists of our generation, artists with a biography shaped by the diaspora, by the periphery, artists who bring questions of gender, migration, questions that remove the centre from the centre, that question the centre, in which it is the periphery that poses the questions... For these artists, questioning materiality becomes inevitable. My works do not rise into the air, they are not phallic; they are made of materials that can disappear, and I think all these elements function as a counterpoint to this very masculine and Western historical notion that something must exist forever and cannot be touched...

JCV Forever and since forever, isn't it? Justifying the immutability of things through the myth of purity, or of the "single root", as Glissant says...

GK Exactly: forever and since forever. I think we are beginning to question what art is and to bring forward a new vocabulary for what contemporary art is. Contemporary art exists in dialogue with the world. And I am simply an artist who is in dialogue with the world, and in dialogue with the earth, with rock, with wood, and through observation and through dialogue with these materialities and with human history, I am able to construct a narrative. But the work is as important as we ourselves are. A work made of earth is as important as a work made of porcelain; a work made of rock is as important as a work made of iron; and a work made from a fragile transparent cotton fabric is as important as a painting. They are different ways of using the same material. I think a decolonisation of contemporary art is taking place, and I think this is also fascinating for collectors and museums, because they understand the importance of what is changing: that art is

sometimes not tangible, or that it may exist as a concept, or as something performative. All of this questions a long history of possession, appropriation, domination, conquest, occupation, invasion. Every time I want to exhibit my work, I have to assemble it again – it appears and disappears, it is there and not there. And this connects to ancestral forms of knowledge, in which humanity does not occupy the top of the hierarchy, but exists instead in constant dialogue with the bottom of the earth.

This brings a new understanding of what is performative, or ephemeral. Perhaps a work is not something one can possess, but something one experiences, something that can be assembled in a performative way and then dismantled again. And indeed, my works are acquired by major museums and collectors who understand that, above all, art exists to be experienced, and to provide us with a vocabulary for what we do not yet have the language to express. And to comprehend that which is incomprehensible. In other words, art has this great function: to make us more human, to remind us of our humanity.

JCV Earlier you said that if we could look at the bottom of the ocean as an archive, all the histories of violence, slavery and migration – forced or otherwise – would be preserved there. And I would add that we would also see the history of trade, the history of the economy, perhaps the history of the desires and dreams of countless people, the history of cultural exchange and religious conflict... All questions that are, in a certain sense, condensed within the Albuquerque Collection and within the history of Chinese export porcelain. I wanted to ask how you feel about exhibiting your work alongside these objects, produced through a worldview that is essentially the very one you critique and question.

GK I think that today there is a very strong dialogue and questioning around what art is and what art is for. It is interesting to observe how an object becomes museified, enclosed in glass, placed upon a plinth, unable to be touched or used. There is an element of imminent voyeurism, but also very complex questions of appropriation, and of how the European economy has been structured around that which does not belong to it. Every year, thousands of people travel to Berlin to see the bust of Nefertiti, queen of ancient Egypt, or the Gates of Babylon built in 575 BC in what is now Iraq. There is an entire economy surrounding art (from flights to hotels, admission tickets, cafés, books and catalogues, restaurants) which remains closed in upon itself and does not reach the places where that art was originally created.

These porcelains were acquired, but the natural resources, the artworks, and even the museums across Europe were built with objects that came from elsewhere and were extracted during a time of oppression – a colonial era of violence. In this sense, I think the dialogue between the contemporary pavilion and the collection is important, because it teaches us how to enter into dialogue with the past, and above all how to question that past and rethink how we engage with it today, in contemporaneity. Above all, we need to create a space called *responsibility*. Very often these themes are approached through guilt, but I believe it is extremely important to shift that position. When we change, or adopt, a new position grounded in responsibility, what is happening now becomes possible: the fact that the two of us are working together. It is only possible for us to work together because there is this moment of responsibility, in which I receive an invitation from you, and you offer me the museum as the space for this exhibition. I think this is how we begin to engage with such a complex history.

JCV I agree. And this complex history is, once again, a collective history. This exhibition is the first solo exhibition you have presented in Portugal in many years, and the first since returning to spend part of the year living in Sintra. I understand that the decision to return is connected both to changes in the social, political and cultural climate in Germany and, (perhaps), to a desire to confront the Portuguese context once again. A context that, from many points of view, still has not fostered a broad and collective reflection on its colonial past. Your practice – both in its literary and philosophical dimension, and in its more explicitly artistic one – lays bare the necessity and urgency of that reflection. With that in mind, how do you think your work will be received within the country's current context?

GK I think there is a very young audience with an immense urgency to gain knowledge, and which understands that a large part of the dominant narratives it has been given have lost all credibility. This is a generation that wants and needs new vocabularies in order to understand who they are, and to understand the history they carry. I have great understanding for this, because I am an artist who left Lisbon for Berlin at a very young age in order to become who I am. During my brief existence here in Portugal, every path was closed to me, every door shut, every window aggressively locked – I would even say there was an absolute inability to comprehend that a woman with an Afro-diasporic experience could ever become important for

new generations, or even represent the nation internationally. In Berlin, I built myself, and I built an entire international career. I received contracts, invitations and grants that here would have been unimaginable. It is very meaningful to return and share with the public everything I have learned and created throughout this great journey across the world, even if the structures and institutions are sometimes still not prepared for this narrative, or if those who dominate these structures and institutions are not prepared for it.

JCV It is difficult indeed, I understand. But earlier you spoke about responsibility, and I think that the decision to confront this difficulty is connected to an ethics of responsibility, or to the role of the intellectual (which we have also already discussed) not to shy away from these confrontations, not to allow oneself to be silenced, or to choose silence. In your conversation with Mano Brown [on the podcast *Mano a Mano*], you said something very beautiful, which I will not be able to repeat exactly, but which in essence was that people of the African diaspora were prevented for centuries from having a place they could call “home”, and that you, consciously and despite Portugal’s violent colonial history, chose and decided that Portugal is and will be your home, because it is your right to be able to call a country “home”. I think that part of that decision is to return home, and to contribute towards making it a better place.

GK Your words are even more beautiful than mine. Yes, this right to have a “home”, a sense of belonging, is so existential. And more than existential, it is magical – when I realised that my artistic practice and my art are also a “home” for many people. This desire to return became very strong for me when I began working with the Ensemble, initially formed for the performance of *O Barco* (The Boat, 2021). A large group of people from different African diasporas, all from Lisbon and its outskirts, extraordinary voices ranging from tenors to sopranos, dancers and percussionists, with whom I rehearsed tirelessly. They brought Lisbon to me. They brought a Portugal I no longer knew, and which enchanted me. And I brought them an open and generous world waiting for them. This became even stronger when I began travelling with this large Ensemble of twenty-five to thirty people. First, we went to London, to present at Somerset House, as well as to Madrid and the Kunsthalle Baden-Baden. Then we crossed the Atlantic to Inhotim in Brazil, the largest open-air museum in the world, where we were received so warmly, and I truly began

to understand the force and power that art possesses, and how transformative art can be in people's lives. Some of those people got passports for the very first time in order to travel. For a performance! That carries enormous meaning, and I began to think that all these commissions and all these exhibitions that I create around the world could also begin from here, from Lisbon, and not only from Berlin. Sometimes I walk through Lisbon and sit in a café observing, and I see many young people, especially from the diaspora, serving tables, bringing coffees, cleaning tables, and I think: one should be an architect, another should be a camerawoman, another should be researching for the archive at the studio. Even if here my work does not have the same visibility and recognition that it has in Germany or in Brazil, the fact is that sometimes, in the most ordinary moments, we realise that the work has touched people. Sometimes in the simplest moments, like when I am at the beach swimming in the sea and, in the middle of a dive, someone touches me on the back and says: "thank you so much for your work".

Grada Kilomba

O Fundo do Mundo
The Bottom of the Earth

30.05.2026 – 26.09.2026

Albuquerque Foundation

Curadoria *Curated by*
Jacopo Crivelli Visconti

Coordenação de exposição
Exhibition coordination
Pedro Coelho

Arquitectura de exposição
Exhibition design
Heloisa Vivanco

Produção *Production*
Joane Brandão de Carvalho
Luiza Tarasconi
Neuza Leote

Montagem *Installation*
Pedro Canoilas
Visual Link Production
Bruno Pinto

Coordenação de conteúdo
Content coordination
Alexandra Inocêncio

Design gráfico *Graphic design*
Sara Vicente

Tradução e Revisão de textos
Translation and Proofreading
Miguel Côte-Real

Registo audiovisual e Fotografia
Audiovisual documentation and Photography
Bruno Lopes
Hugo Barros
Luiza Tarasconi

Agradecimento especial *Special thanks to*
Artworks
Jo Stella-Sawicka – Goodman Gallery
Ponto Kultural

Relações institucionais *Institutional affairs*
Mónica Novaes Esmanhotto

Assistência administrativa e Comunicação
Administrative assistance and Communications
Alexandra Inocêncio

Operações e Produção *Operations and Production*
Heloisa Vivanco

Coleção *Collection*
Matilde Relvas

Mediação cultural *Cultural mediation*
Abraão Tavares
Catarina Joaquim
Joane Brandão de Carvalho
Luiza Tarasconi
Neuza Leote
Renata Madeira

Bilheteira *Ticket office*
Pedro Lopes

Programação pública e Redes sociais
Public programming and Social Media
Jule Kurbjeweit

Angariação de recursos *Fundraising*
Daniela Ambrósio

Relações turísticas *Tourism relations*
Natália Loyola

Limpeza *Cleaning*
Lucimery Maria da Silva Sanches
Evelyn Lindenberg da Silva Costa
Djenabu Djau

Segurança *Security*
Sérgio Simão Figueira
Carlos Soares
João Mateus

Manutenção *Maintenance*
Ferreira Manuel Nhangá

Jardim *Garden*
Hemat Thapar

Studio Grada Kilomba

Comunicação e Produção
Communication and Production

Matilde Outeiro

Arquitetura e Design *Architecture and Design*

Yhesley Bezerra

Assistência *Assistance*

Aaliyah Lauterkranz

Costureiro *Seamstress*

Hugo Lucas

Ensemble

Alex D'Alva Teixeira (Tenor)

Ana Mendes Reis (Soprano)

Ângela Igreja (Soprano)

Anastácia Carvalho (Contralto)

Bárbara Wahnnon (Soprano)

Celise Manuel (Contralto)

Inês Baptista (Soprano)

David Cruz (Baixo *Bass*)

Dara Gomes (Contralto)

Isabel D'Alva Teixeira (Contralto)

Isabel Novela (Soprano)

Jair Pina (Percussionista *Percussionist*)

Jeremias D'Alva Teixeira (Tenor)

Jéssica Furtado (Contralto)

Marta Trovoada (Percussionista *Percussionist*)

Melitssa Duarte (Contralto)

Mick Trovoada (Percussionista *Percussionist*)

Mirza Lauchand (Tenor)

Moses Leo (Performer)

Nuno Uamusse (Baixo *Bass*)

Ola Meckelburg (Soprano)

Orlanda Guilande (Contralto · Solista *soloist*)

Paulo Baguet (Tenor)

Selma Uamusse (Soprano)

Manuela Oliveira

(Arranjos Musicais *Musical Arrangements*)

Walter Gonçalves (Performer)

Bailarinos *Dancers*

David Amado

Luciény Cabral

Câmera *Camera*

Zé de Paiva

(Diretor de fotografia *Photography director*)

Kathleen Kunath

(Assistência de câmera *Camera assistant*)

Som *Sound*

Vasco Teodoro

Pedro Rodrigues

Piano

Grada Kilomba e sua filha Kianda

Grada Kilomba and her daughter Kianda

Produção executiva *Executive production*

Marta Costa

Sara Banazol

Francisca Marques

Tradução *Translation*

Yoruba

Adetoun Küppers-Adebisi

Inglês

Diana McCarty

Kriolo de Cabo Verde

Dino D'Santiago

Setswana

Joan Legalamitlwa

Kimbundu

Kavulanduge Kimbar

Árabe da Síria

Alhasan Mohamad

Créditos fotográficos *Image credits*

Capa; páginas 19 e 21 *Front cover; pages 19 and 21*

Joaquín Cortés

Páginas 26 e 27 *Pages 26 and 27*

Luiza Tarasconi

Cortesia da Goodman Gallery e da artista

Courtesy of Goodman Gallery and the artist

por ocasião da exposição

O Fundo do Mundo

on the occasion of the exhibition

The Bottom of the Earth